NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 1

Conrad Ferdinand Meyer und die Musik / Von Dr. H. Keller

Zum Gedächtnis der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, 11. Oktober 1825

Wenn in diesen Oktobertagen das ganze geistige Deutschland eines der größten deutschen Dichter des neunzehnten Jahrhunderts gedenkt, so darf sich unter den Gratulanten auch die Schwesterkunst der Musik einfinden und dem Jubilar einen bescheidenen Kranz winden. Zwar möchte es bei oberflächlicher Betrachtung scheinen, als ob die Musik im Leben Conrad Ferdinand Meyers keine, oder so gut wie keine Rolle gespielt habe: Meyer war nicht musikalisch im gewöhnlichen Sinn, in seinen Briefen und Aufzeichnungen ist fast nie von musikalischen Dingen die Rede, und wenn wir den Typus des Künstlers näher zu bestimmen versuchen, so war er das gerade Gegenteil eines von der Musik besessenen Menschen, der achtlos an der Außenwelt vorübergehen kann und der den Stimmen in seinem Innern als seinen Dämonen untertan ist, — in vollem Gegensatz dazu war er ein Bildner, der die ganze Herrlichkeit der Natur, der Geschichte, das Spiel großer menschlicher Leidenschaften in seinen Blickkreis zu bannen, zu formen und auf eine Weise zu gestalten verstand, daß wir noch heute in dem Kreis seiner Gedichte lauter geschliffene Edelsteine, ohne ein einziges brüchiges oder minderwertiges Stück, vor uns haben. Das Unbewußt-Chaotische, aus dem die Musik sich gebiert, hat sicher auch in Meyers Jugend (die reich an pathologischen Zügen ist und die bis über sein vierzigstes Lebensjahr hinausreicht) eine Rolle gespielt; als aber der Dichter mit seinem ersten vollgültigen Werk (Huttens letzte Tage) hervortritt, — er ist da älter wie Bruckner, als der seine erste Symphonie schrieb —, da sind die Nachtgespenster besiegt und nur was im leuchtenden Licht des Tages von allen Seiten gesehen bestehen kann, verläßt von nun an des Dichters Werkstatt. Niemand seit Goethe hatte bis dahin den Inhalt reicher Gedanken und lebendiger Anschauung in so kostbare Formen gegossen, wie Meyer: liest man seine Gedichte, in denen kein Wort zu viel steht, langsam, andächtig, wie man einen kostbaren alten Wein schlürft, dann wirken sie wie Musik. Nur noch bei Mörike findet man etwas Aehnliches, das nicht etwa in einer virtuosen Handhabung der Form begründet ist (die besaß ja auch Rückert in hohem Maße) oder nur im sinnlichen Wohllaut der Sprache (darin war z. B. auch Heyse und viele andere Meister), sondern in einer ganz einzigartigen Verbindung eines gesteigerten Wortsinns, der bis an die Grenze geht, wo die Magie des mit Worten nicht mehr Aussprechbaren, das Reich der Musik beginnt, mit einer Form, die man in dieser Strenge und Hoheit auch schon als der Musik verwandt empfinden muß. Wenn Meyer seine Gedichte in neun Abteilungen gliedert — „Vorsaal", „Stunde", „In den Bergen", „Reise", „Liebe", usw., so ist das wie eine große musikalische Suite in neun Sätzen; wenn wir Verse lesen, wie:

„Meine eingelegten Ruder triefen,
Tropfen fallen langsam in die Tiefen",

so klingt das wie eine schwermütige Barcarolle, und vielleicht hat Brahms an etwas Aehnliches gedacht, als er das cis moll-Intermezzo op. 117, Nr. 3 schrieb. Ueberhaupt ist Brahms wohl der einzige Komponist, der seine Musik formal so sorgfältig und meisterhaft gestaltet hat, wie Meyer seine Gedichte; inhaltlich aber sind beide die denkbar größten Gegensätze, der nordische, aus Sturm, Drang und Not sich durchringende Jüngling und der südländische, patrizische, seine Mannesjahre mit Nichtstun, Lesen und Reisen zubringende Dichter. Auch mit Bruckner hat Meyer außer der Spätreife schlechthin nichts gemeinsam, nicht einmal die Frömmigkeit, die bei Meyer ebenso spezifisch evangelisch, wie bei Bruckner katholisch ist. Und kann man sich eine Verbindung von der griechischen Welt Meyers zu dem großen Zauberer des neunzehnten Jahrhunderts, Richard Wagner denken? oder zu der unbeherrschten Leidenschaftlichkeit Hugo Wolfs?

Frägt man sich, wie es kommt, daß keiner dieser zeitgenössischen Komponisten den Weg zu der wunderbaren Musik der Verse Meyers gefunden hat, so gibt es dafür vielleicht zwei Gründe: der erste ist ausgedrückt durch die allen Musikern bekannte Regel, daß, wenn Wort und Ton eine Verbindung eingehen, die Musik sich als die stärkere durchsetzt und daher besser sein muß als die Worte. Ein mittelmäßiges Gedicht und eine gute Musik ergibt als Produkt ein gutes Lied; ein gutes Lied, mittelmäßig vertont, ergibt ein überflüssiges und peinliches Produkt: die Schönheit des Gedichtes wird zerstört, ohne eine Auferstehung im Geist der Musik zu erleben. Dies ist der Grund, warum noch niemandem zum Faust eine Musik gelungen ist, und warum die meisten Musiker den Gedichten Meyers mit berechtigter, respektvoller Scheu gegenübergestanden sind.

Der zweite Grund dürfte vielleicht in der eigentümlichen Entwicklung der Musik im neunzehnten Jahr-

hundert zu suchen sein, die immer mehr von plastischer Klarheit sich entfernt hat, eine Musik der Leidenschaften geworden ist, während das Triebhafte in der Lyrik Meyers so gut wie gar keine Rolle spielt:

Liebe

„In diesen Liedern suche du
Nach keinem ernsten Ziel!
Ein wenig Schmerz, ein wenig Lust,
Und alles war ein Spiel."

So kam es, daß die Mehrzahl der Komponisten sich „dankbarere" Texte suchte und an der Welt Meyerscher Gestalten achtlos vorüberging. Weder Brahms hat jemals ein Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer vertont, noch Hugo Wolf, weder Richard Strauß, noch Gustav Mahler, und unter den dreihundert Liedern Regers fehlt ebenfalls Meyer vollständig. Und doch sind unter Meyers Gedichten eine Anzahl, die förmlich nach Musik rufen, wie z. B. „Das Weihgeschenk", bei dem jede Strophe vom Dichter selbst in Solo und Chor eingeteilt ist:

„Heute deiner zu gedenken,
Deren Grab die Nacht betaut,
Nahen wir mit Weihgeschenken
Und gedämpftem Klagelaut!
Warum war dir's nicht gegeben,
Mutig deinen Tag zu leben?

Chor:

Warum schwandst du vor dem Ziel,
Allerlieblichstes Gespiel?"

oder der „Chor der Toten":

„Wir Toten, wir Toten, sind größere Heere
Als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere!"

Oder man lese das erschütternde, visionäre Gedicht „Friede auf Erden"; und warum hat fast niemand das herrliche „Hochzeitslied" komponiert?

„Aus der Eltern Macht und Haus
Tritt die züchtge Braut heraus
An des Lebens Scheide —
Geh und lieb und leide!"

Einmal taucht sogar unter den Gestalten der Gedichte Meyers die Erscheinung eines leibhaftigen Musikers auf: Pergolese bringt der toten Nina ein Ständchen; ob wohl der Dichter das schalkhafte Liedchen „Tre giorni son', che Nina..." gekannt und bewußt ins Tragische umgebogen hat?

Erst in neuerer Zeit haben die Musiker die Gedichte Conrad Ferdinand Meyers öfters zur Hand genommen, sei es nun, weil der übrige Dichtergarten durch die Romantiker und Hugo Wolf schon stark ausgeplündert war, oder (wahrscheinlicher), weil — seien wir ehrlich — ein allzu großer Teil der von Schubert, Brahms u. a. vertonten Gedichte uns heute nichts mehr sagen können, und Hugo Wolf den Musikern das literarische Gewissen gewaltig geschärft hatte. Indessen hat es bis jetzt nur Einer unternommen, nach dem Vorbild Hugo Wolfs den Dichter auszukomponieren: *Vriesländer*, in 4 Heften (Breitkopf u. Haertel). Auffallend ist es gewiß, daß es einen Auflehner gegen alle musikalische Ordnung wie *Arnold Schönberg* gereizt hat, einen der strengsten Erfüller der dichterischen Ordnung in Musik zu zwingen: er hat das Gedicht „Friede auf Erden" für achtstimmigen Chor a cappella (op. 13, Verlag Tischer & Jagenberg) komponiert. Näher verwandt ist dem Dichter *Hans Pfitzner*, der vier Gedichte Meyers als Lieder im Verlag Fürstner hat erscheinen lassen. Auch *Richard Wetz*, *Sigm. v. Hausegger* und besonders *Jul. Weismann* (Fingerhütchenballade und zahlreiche Lieder) seien hier noch genannt, im übrigen möge hier am Schluß eine Zusammenstellung von Vertonungen Meyerscher Dichtungen stehen, die natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen kann, aber, da ein solcher Versuch noch nicht existiert, vielleicht manchem willkommen sein wird. Die Mehrzahl der Mitteilungen verdanke ich der Freundlichkeit des Verlags Hässel, für Ergänzungen und Berichtigungen bin ich aufrichtig dankbar. Vielleicht wird dieses Verzeichnis manchen überraschen und dartun, daß doch mehr Fäden die heutige Musik mit den Dichtungen Conrad Ferdinand Meyers verbinden, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Am zahlreichsten sind natürlich Lieder mit Klavier vertreten, aber auch Männerchöre und gemischte Chorwerke fehlen nicht.

1. Lieder:

Baumann, Paul: Lieder der Freien Waldorfschule: „Morgenlied", „Was treibst du, Wind", „Der Gesang des Meeres".

Bein, A.: Sechs Lieder für eine Singstimme. „Requiem". (Niederheitmann, Magdeburg.)

Bergh, Op. 34: Fünf Lieder für eine Singstimme. No. 1: „Alles war ein Spiel". — Op. 35: Drei Gesänge für eine Singstimme. Nr. 3: „Lethe". (Tischer, Köln.)

Bertz, Op. 12: Drei Gesänge für hohe Stimme. No. 3: „Abendwolke". (Simrock.)

Bezold, G. v., Op. 2: Lieder und Gesänge für eine Singstimme. „Laß scharren deiner Rosse Huf". (München, Wunderhornverlag.)

Breve, Op. 14: Sieben Gesänge für eine Singstimme. „Laß scharren deiner Rosse Huf". (Halbreiter, München.)

O. Crusius: „Säerspruch". Für Bariton oder Alt. (Callwey.)

Dräseke, Felix, Op. 68: Drei Gesänge für eine mittlere Stimme. „Liebesflämmchen", „Mit zwei Worten", „Was treibst du, Wind". (Hoffahrt, Dresden.)

Hausegger: „Lenz-Wanderer", „Abendwolke", „Jetzt rede du", „Schwüle", „Eingelegte Ruder", „Sonntags". (Verlag Ries und Erler.)

Heß, Op. 21: Lieder für eine Singstimme. No. 1: „Säerspruch". (Heinrichshofen, Magdeburg.)

Holde: Ueber den Wassern, Liederzyklus für mittlere Stimme. „Auf dem Canal grande", „Eingelegte Ruder", „Abendwolken", „Zwei Segel", „Gesang des Meeres". (Leuckart, Leipzig.)

Hübner: Schlichte Weisen für eine Singstimme. „Abendwolke", „Firnelicht". (Pabst, Leipzig.)

Kampff, W.: Drei Lieder für Gesang. Op. 8, No. 3: „Ja". (Simrock.)

Keller, Hermann: Sechs Lieder. Op. 2: „Das Ende des Festes". (C. M. F. Rothe, Leipzig.)

Kletzki, Op. 6: Drei Gesänge. No. 1: „Requiem".
Kothen: Vier Lieder für eine Singstimme. „Abendwolken". (Lindgren, Helsingfors.)
Kotschalda, Op. 2: Zwei Gesänge für hohe Singstimme. „Schwüle". „Lethe". (Lewy, Berlin, Schmargendorf.)
Leichtentritt, Op. 2: Gesänge für eine Singstimme. No. 3: „Lied Chastelards". No. 4: „Jetzt rede du!" (Stahl, Berlin.)
Leyen, Elisabeth v.: Sieben Lieder für eine Singstimme. Op. 2, No. 4: „Hochzeitslied". (Schukert, Krefeld.)
Marx, Joseph, Op. 2: Lieder und Gesänge für hohe Männerstimme. „Lenzfahrt". (Universaledition.)
Menzen, Op. 6: Lieder für eine Singstimme. No. 2: „Das bittere Tränklein". (Weber, Köln.)
Niggli, Fr., Op. 8: Lieder für eine Singstimme. No. 2: „Zwei Segel". No. 4: „Hochzeitslied". (Hug, Leipzig.)
Petersen-Victor, Helene: Lieder im Volkston. Bd. 1, No. 16: „Requiem". Bd. 2, No. 16: „Schnitterlied", No. 17: „In Harmesnächten". (Haake, Bremen.)
Pfitzner: Vier Lieder. „Säerspruch", „Eingelegte Ruder", „Hussens Kerker", „Laß scharren!" (Fürstner, Berlin.)
Posa, Op. 17: Sieben Mädchenlieder für Singstimme. Heft 2: „Liebesflämmchen". (Zimmermann, Leipzig.)
Rappaport: Lieder und Gesänge für eine Singstimme. „Votivtafel" (tief), „Hochzeitslied" (hoch und tief), „Lenzfahrt". (Schlesinger, Berlin.)
Reuß: Sechs Gedichte für eine Singstimme. Op. 25, No. 3: „Lied Castelards". (Wunderhornverlag.)
Schlageter: Drei Lieder für Bariton. „Das bittere Tränklein". (Hug, Leipzig.)
Simon, Op. 7: Lieder für eine Singstimme. „Säerspruch". (Simrock.)
Stöhr, Op. 13: Vier Lieder für tiefe Singstimme. „Requiem". (Siegel, Leipzig.)
Thomas, Op. 1: Sieben Lieder. No. 2: „Liebesflämmchen". (Halbreiter, München.)
Umlauft, Paul: Hausmusik des Kunstwart. Vier Gesänge. „Liederseelen", „Hochzeitslied", „Reisebecher", „Jetzt rede du".
Vriesländer: Gedichte von C. F. Meyer für eine Singstimme. Vier Bände. (Breikopf & Härtel.)
Wallnöfer: Huttens letzte Tage. Sieben Dichtungen für Bariton. „Erste Nacht", „Geflüster", „Homo sum", „Huttenlied", „Reife", „Schmied", „Scheiden im Licht". (Hofmeister, Leipzig.)
Weigert, H.: Lieder für eine Singstimme. „Unruhige Nacht", „Unter den Sternen". (Berlin, Challier.)
Weiß, F., Op. 1: Sieben Lieder für Gesang. No. 3: „Abendwolke". (Leipzig.)
Weismann, Julius: Lieder. Schwarzschattene Kastanie, Liebesflämmchen, Brautgeleit, Das bittere Tränklein, Im Spätboot, Vor der Ernte, Requiem, Abendwolke, Weinsegen, Säerspruch, Der Reisebecher, Das weiße Spitzchen, Ich würd es hören, Die Bank des Alten, Burg, Frag mir nicht nach, Alte Schweizer, Zwei Segel, Liebesjahr, Schneewittchen, Hirtenfeuer, Laß scharren deiner Rosse Huf, Hugenottenlied. — Ballade für Bariton und Orchster. „Alte Schrift", „Der Kaiser und das Fräulein", „Einsiedel". — Ballade für Bariton. „Fingerhütchen". 4 Frauenstimmen und Orchester.
Wetz, Op. 26: Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme. „Liebesflämmchen", „Am Himmelstor", „Säerspruch". (Kistner, Leipz.)
Windsperger, Op. 23: Zehn Lieder für eine Singstimme. No. 1: „Ewig jung ist nur die Sonne" (hoch u. tief). No. 5: „Unter den Sternen" (hoch). No. 10: „Schnitterlied" (hoch).
Windsperger, Op. 24: Zwölf Lieder für Gesang. No. 9: „Abendwolke". Op. 25: Einundzwanzig Lieder für Gesang. No. 1: „Säerspruch". (Schott, Mainz.)

2. Lieder mit Orgel:

Ansorge, Max: Geistliche Lieder für eine Singstimme mit Orgel. „In Harmesnächten". (Hainauer, Breslau.)
Courvoisier, Walter, Op. 27, Heft 3: „Zuversicht". (Tischer und Jagenberg.)

3. Duette:

Etinger, Op. 3: Drei Duette für Sopran und Alt. No. 1: „Hochzeitslied". No. 3: „Das bittere Tärnklein". (Ries, Berlin.)
Fehrmann, Op. 21: Zwei Gedichte für zwei Singstimmen. „Liederseelen", „Mein Lieblingsbaum". (Forberg, Leipzig.)
Lange, S. de: Vier Duette für Alt und Bariton. „Zwiegespräch". (Sulze, Stuttgart.)

4. Frauenchöre:

Othegraven: Vier Lieder für drei Frauenstimmen (Solo, Chor). „Kapelle der unschuldigen Kindlein". (Kahnt, Leipzig.)

5. Männerchöre:

Lange, S. de, Op. 93: „Die Ketzerin", für Männerchor, Soli und Orchester. (Verlag Rieter und Biedermann.)
Lavater: Männerchöre. „Schnitterlied". (Hug, Leipzig.)
Lendvai, E.: „Säerspruch", Op. 17 Nr. 5. (Verlag Hug, Leipzig und Zürich.)
Lubrich, Op. 34: „Chor der Toten", für Männerchor. (Kahnt, Leipzig.)
Neibig, Op. 178: „Lenzfahrt", für Männerchor. (Verlag Neibig, Braunschweig.)
Prohaska, Op. 9: Sechsstimmiger Männerchor. „Unter den Sternen".
Weismann, Julius: Männerchor mit Orchester. „Der Rappe des Comtur", „Das Strandkloster".

6. Gemischte Chöre:

Baußnern, W. v.: Das hohe Lied vom Leben und Sterben; darin: „Schnitterlied". (Leuckart.)
Haug, G., Op. 69: Drei Lieder für gemischten Chor. „Firnelicht", „Lenzfahrt", „Morgenlied". (Hug, Leipzig.)
Prohaska, Op. 12: Zwei Chöre für achtstimmigen gemischten Chor. „Neujahrsglocken". (Robitschek, Leipzig.)
Schönberg, A., Op. 13: Gemischter Chor a cappella. „Friede auf Erden". (Tischer, Köln.)
Weismann, Julius: „Ueber einem Grabe", „Schnitterlied" für gemischten Chor und Orchester.

Kriegsmusik / Von Privatdozent Dr. Ernst Bücken

Der Anfang der Musik kann nach Goethes Wort, daß alle Künste mit dem Notwendigen beginnen, mit dem Kriege in ursächlichen Zusammenhang gebracht werden. Denn dem Urmenschen war der Kampf Lebensnotwendigkeit. Krieg mit seinesgleichen führte er und mit dem Tier, das ihm die Nahrung lieferte. Die Not erpreßte ihm im Kampfe den Schrei, den er alsbald als wutsteigerndes, aber auch als Angst einflößendes Mittel gebrauchen lernte. Der Entdeckung des Tones als Klang mußte aber erst die wichtigere der tonlichen Verschieden-

heit, des Intervallcharakters der Töne folgen, bevor das einfachste musikalische Gebilde entstehen konnte. Solche waren die im Kriege und bei der Jagd gebrauchten Signale, deren Anfänge wohl noch der vorsprachlichen Periode angehörten. Die ältesten Kriegsgesänge sind nach unserer Kenntnis der jetzt noch auf diluvialer Stufe stehenden Völker — meist von rhythmischen Körperbewegungen, dem Kriegstanz, begleitet gewesen. Wir müssen uns die Musik zu diesen primitiven Liedern streng an die Körperbewegung gebunden denken, woraus sich eine reichgegliederte Rhythmik ergibt, die in seltsamem Kontrast zu der höchst einfachen Melodiebildung steht. Außer dem eigentlichen Kriegstanz, der den Kämpfen folgte, oder der sie auch gelegentlich einleitete, kennen die meisten primitiven Völker den pantomimischen, sehr oft kriegerische Ereignisse schildernden Tanz. Er enthält in der Vereinigung von Wort, Ton und Mimik schon die Anfänge der drei Schwesterkünste, deren höchste Verbindung das musikalische Drama geworden ist. Wenn wir auch geneigt sind, den Anfang der Musik als Volkskunst anzusehen, die wie das Volkslied nicht an bestimmte Persönlichkeiten geknüpft ist, so wird es doch auch schon in frühester Zeit eine einfache Kunstmusik gegeben haben. Ihre Schöpfer waren die Sänger — in alter Zeit stets auch die Dichter ihrer Lieder —, die in Kriegszeiten das Heer in die Schlacht begleiteten, um die Streiter durch die Musik anzufeuern. Der Barde — um den bekanntesten Typus zu nennen — ist eine in der ältesten Geschichte der Kulturvölker allgemeine Erscheinung, die wir unbedenklich schon in vorhistorischer Zeit annehmen dürfen. Um so mehr können wir das tun, weil der Kriegssänger auch bei zahlreichen Naturvölkern festgestellt wurde, deren Kulturstufe uns einen Rückschluß auf das Kindheitsalter der Menschheit erlaubt.

Von den *Instrumenten* der Vorzeit wissen wir nicht mit Sicherheit, welche die ältesten gewesen sind. Wahrscheinlich aber haben die Schlaginstrumente die Priorität. Die vor dem Kampf aneinandergeschlagenen Speere, Bogen und Schilde sind die Urform der in der Kriegsmusik gebrauchten Schlaginstrumente. Die ältesten Trommeln wurden aus den Hirnschalen erschlagener Feinde hergestellt. Aus menschlichen und tierischen Röhrenknochen, aus Muscheln und Tierhörnern verfertigte der Mensch seine eintönigen kriegerischen Lärm- und Signalinstrumente. Ihnen gesellten sich noch während der Steinzeit solche zu, die durch Bohrung von Schallöchern mehrere Töne produzieren konnten. Die Renntierpfeifen sind davon die bekanntesten.

Die Mythen und Sagen fast aller Völker berichten übereinstimmend von dem in der Hand eines Gottes oder Helden erklingenden Kriegsbogen. Sie führen damit auch die Entstehung der Saiteninstrumente auf kriegerischen Ursprung zurück. Der schwache Klang der Bogensehne wurde schon in der Vorzeit — als erste Fortschrittsstufe — durch einfache Resonanzkörper, wie Hirnschalen, Muscheln, ausgehöhlte Kürbisse verstärkt. Die in der Steinzeit vorhandenen Formen wurden in der Bronzezeit in einer schon durch die Trefflichkeit des Materials vorgezeichneten Weise weiter entwickelt. Eine Tafel des in Schonen aufgefundenen, der Bronzeperiode angehörenden Kivikmonumentes stellt eine Siegesfeier dar, bei der Instrumente geschlagen werden, die dem chinesischen Gong ähnlich sind. Außerdem sind noch zwei Personen abgebildet, die Luren blasen. Das sind die merkwürdigsten Instrumente der prähistorischen Kriegsmusik überhaupt, von denen wir durch zahlreiche Funde genaue Kenntnis haben. Die Luren sind ausgesprochen nordische Instrumente, stilisierte Nachbildungen des Auerochsenhorns. Sie wurden in mehreren Teilen hergestellt und sind so prächtig gearbeitet, daß sie den schönsten Erzeugnissen der Bronzezeit an die Seite gestellt werden müssen.

Aus der Tatsache, daß die Luren fast immer paarweise gefunden worden sind, haben mehrere Forscher der alten Fetisschen Theorie von der Mehrstimmigkeit bei den alten nordischen Völkern neue Stützpunkte zu geben versucht. Wenn wir weiter auch durch das Kivikmonument sicherste Kunde von dem Zusammenspiel der Luren haben, werden wir doch auf mehr als auf heterophone Praxis, also auf ungeregelte und mehr zufällige Mehrstimmigkeit, nicht schließen dürfen. Da auch die Erfindung der langgestreckten Tuba nach neueren Forschungen der Bronzezeit angehört, entstammen die Ahnen unserer Trompeten und Posaunen gleichfalls der vorgeschichtlichen Kriegsmusik.

Unter den Völkern des Altertums sind die Aegypter auch auf dem Gebiete der Kriegsmusik durch den Einfluß auf zeitgenössische und spätere Völker bedeutsam. Die Erfindung der Flöte und des Hornes wurde von der Sage dem Osiris zugeschrieben, der somit eine ähnliche Doppelstellung einnimmt, wie im griechischen Mythus der kitharspielende Bogenschütze Apoll.

Außer der „gekrümmten Trompete“, die aber in der Tat ein Horn gewesen ist, wurde die gerade, etwa einen halben Meter lange Trompete in der ägyptischen Kriegsmusik gebraucht, ferner eine Anzahl von Trommelarten, unter denen die zylindrische Handpauke den ersten Rang einnimmt. Das Sistrum war dagegen vorzugsweise Kultinstrument. Die Kriegsmusik regelte die Bewegung der Truppen beim Marsch, bei Uebungen und bei der damals schon bekannten Parade. Bei den *Assyriern* treffen wir zuerst den geschichtlich beglaubigten Kriegssänger, dessen viereckiges, mit acht Saiten bespanntes Begleitinstrument der griechischen Kithara ähnlich ist. Bei den *Hebräern* gehörten diese Kriegssänger dem geistlichen Stande an. Sie zogen auf den Kriegsfahrten den Gerüsteten „im heiligen Schmucke“ voran. Diese Sänger waren die Schöpfer der hochentwickelten hebräischen

Kriegsdichtung. Es ist erklärlich, daß bei einem so kriegerisch veranlagten Volke auch die Signalmusik aufs höchste entwickelt war. Die heiligen Schriften geben die genauesten Bezeichnungen für den Gebrauch der gewöhnlichen Kriegsinstrumente, wie der heiligen Trompete, die ein Wahrzeichen des Führers bildete.

Wie in den altorientalischen, so tritt auch in den griechischen Mythen die Verbindung von Krieg und Musik zutage, da sie gerade den Kriegsgottheiten Apollo und Athene die Erfindung von Musikinstrumenten zuschreiben. Auch die größten Kriegshelden des heroischen Zeitalters sind musikliebend. Homer läßt den zürnenden Achill sich mit Kitharaspiel und Gesang die Zeit vertreiben. Neben diesem dilettierenden Heldensänger ist eine Gestalt, wie der homerische Phemios, als Typus des Berufskriegssängers anzusehen, der der eigentliche Schöpfer der Kriegslieder wie der nationalen Epen gewesen ist. Das Kriegsinstrument der homerischen Zeit, die gerade argivische Trompete, ist keine Eigenschöpfung der Griechen, sie wurde entweder durch die Phönizier oder durch die Pelasger-Tyrrhener nach Griechenland verpflanzt. Hörner wurden in der griechischen Kriegsmusik kaum gebraucht. Auf den bildlichen Darstellungen der klassischen Zeit finden wir stets die gerade Trompete, und wenn Griechen und Barbaren mit ihren Instrumenten abgebildet wurden, wird dem Horn in der Hand des Barbaren die griechische Salpinx als typisches Unterscheidungsmerkmal entgegengestellt. Bei der Heeresmusik wurden neben den Blechinstrumenten auch Holzbläser verwandt. Vier verschiedene Aulosarten bestritten die Marschmusik, die in den lakonischen, makedonischen und kretischen Marsch verfiel. — Die theoretische Spekulation beschäftigte sich in Griechenland sehr stark mit der Wirkung der kriegerischen Musik auf die menschliche Psyche. Die dorische war die spezielle Tonart des höchstentwickelten hellenischen Kriegertums der Spartaner. Für das übrige Griechenland jedoch, das nicht von dem tiefen Ernst der spartanischen Lebensführung durchdrungen war, hat das Phrygische, das „zum Kampfe reizt", die gleiche Bedeutung gehabt. In Griechenland fand auch eine starke Einwirkung der Kriegsmusik auf die Kunstmusik statt. Formen der Chorlyrik, wie die Pyrrhische, oder der Paian, sind unmittelbar aus kriegerischen Tänzen hervorgegangen. Selbst im Drama ist dieser Einfluß zu spüren, da die Bewegungen des Chores in der Tragödie sich in gleicher Weise und im gleichen Zeitmaß vollzogen wie die der Embaterien des spartanischen Fußvolkes.

Der philosophisch-künstlerische Einschlag der griechischen Kriegsmusik fehlte der römischen völlig, die lediglich auf militärische Zweckmäßigkeit eingestellt war. Für die römische Kriegsmusik haben die Etrusker die gleiche Bedeutung als Vermittler wie die Pelasger-Tyrrhener für die griechische. Selbst der Lituus, das Kriegsinstrument, das als das spezifisch römische galt, hat in dem hebräischen Schofar und im phrygischen Aulos Vorgänger gehabt. Hinsichtlich der Bucina herrscht noch Unklarheit, die durch den ungenauen Sprachgebrauch der römischen Schriftsteller verschuldet worden ist. Soviel läßt sich jetzt mit Sicherheit sagen, daß die Bucina in drei verschiedenen Formen vorkam. Zuerst als natürliches Muschel- oder Tierhorn und später als tiefstehendes Horn. Die letzte Entwicklung erst zeigt die Bucina als Vorbild unserer Posaune, dann, als man die alte Rundform zugunsten der parallel gebogenen aufgab. Ein solches Instrument mit Zugvorrichtung ist auf dem im Mainzer Museum aufbewahrten Grabstein eines römischen Reiters abgebildet. Schlaginstrumente sind — entgegen manchen mißverstandenen Angaben der alten Quellen — in der Kriegsmusik der klassischen Zeit nicht gebraucht worden. In der Verfallzeit haben sie mit den fremden Hilfsvölkern in den römischen Heeresverband Eingang gefunden. Unter den Signalen war das classicum das wichtigste. Ursprünglich war es ein Versammlungsruf, später jedoch wurde es ein Zeichen höchster kriegerischer Macht. Cäsar berichtet, daß Pompejus als Zeichen, daß er seine Gewalt mit Scipio teile, bei ihm das classicum habe blasen lassen. Die römischen Feldherren sahen sehr darauf, daß die Signale im Kampfe stets erkennbar blieben. Das allgemeine Zusammenspiel der Kriegsinstrumente verachteten die Römer als „barbarischen Lärm". Die Musiker des römischen Heeres, die in besonderen Schulen ausgebildet wurden, konnten den Rang eines Subalternoffiziers (optio) erreichen.

Die Luren zeugen davon, daß die Kriegsmusik bei den nordischen Völkern in hoher Blüte stand. Bei den Germanen war die gerade Trompete selten, häufig dagegen wurden Hörner, die jeder Kriegsmann tragen konnte, gebraucht, sowie Schlaginstrumente, darunter Trommeln von gewaltiger Größe. Zum Klang der Kriegsinstrumente vollzog sich der taktmäßige Aufmarsch der germanischen Schlachtreihen. Unter den nordischen Kriegssängern war der keltische Barde eine mit religiöser Weihe umkleidete, der germanische Kriegssänger dagegen eine mehr ritterliche Gestalt. Ein Typus des letzteren ist der Vandalenkönig Gelimer, der, als er in Pappua belagert wurde, sich vom Feinde außer Brot und Wasser eine Harfe ausbat, damit er die Lieder singen könne, die er in den Tagen des Unglücks gedichtet hatte. In der Musik des frühen Mittelalters tritt, wie damals auf allen Gebieten, der Kampf der Kirche gegen alles Weltliche scharf in die Erscheinung. Die Aechtung, die die Kirche über die weltlichen Musiker aussprach, verstärkte der Staat noch durch gesetzliche Bestimmungen, wie die des Sachsenspiegels: „Spellüde die sind ale rechtlos". Die Nachwirkung dieser Anschauung war bekanntlich bis in die neueste Zeit zu verspüren. Nur den im Dienste

großer Herren stehenden Heeresmusikern ließen Kaiser und Gesetze Schutz angedeihen.

Die Entstehung wirklicher Militärkapellen datiert seit dem 13. Jahrhundert, da sich in der französischen Heeresmusik zuerst die Gruppenteilung von Blech-, Holz- und Schlaginstrumenten vollzog. In Deutschland sind die Militärkapellen an Fürstenhöfen und in den Städten im 14. Jahrhundert schon zahlreich. Das Recht, höhere Heeresmusiker — das sind die mit besonderen Privilegien ausgestatteten Trompeter und Pauker — zu halten, verlieh der Landesherr wie ein Monopol. Die ersten Städte, die Trompeter und Pauker halten durften, waren Köln und Augsburg. Neben der, der Reiterei vorbehaltenen, Trompeter- und Paukermusik bestand seit den Zeiten der Landsknechte die Pfeifer- und Trommelmusik beim Fußvolk. Ihre wichtigsten Instrumente — Querpfeife und Trommel — sind, wie aus frühmittelalterlichen Miniaturen nachgewiesen werden konnte, heimischen Ursprungs. Die Kenntnis derselben brauchte nicht erst — wie bisher angenommen wurde — dem Abendland durch die Kreuzzüge vermittelt werden. Neben die Flöte trat im 15. Jahrhundert die Schalmei, aus der sich im 16. Jahrhundert die Oboe entwickelte, die in der Heeresmusik zuerst in Weißenfels im Jahre 1694 auftritt. In der kurpfälzischen Armee gab es im Jahre 1699 bei jedem Infanterieregiment einen Regimentstambour und sechs Oboisten. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Besetzung der deutschen Militärmusik: zwei Oboen, zwei Fagotte und Trompete.

Das Horn erscheint gegen 1750 als ständiger Bestandteil der Kapellen und gleichzeitig bürgert sich auch die Klarinette ein. Die militärische Janitscharenmusik wurde in Deutschland durch August II. von Sachsen-Polen bekannt. Für die Entwicklung der Militärmusik im 19. Jahrhundert war die starke Besetzung der Militärkapellen des Napoleonischen Frankreich bedeutsam, und vor allem dann auch die Erfindung der Ventilblasinstrumente durch den Hoftrompeter Weidinger in Wien. In der Folge taucht eine Fülle von neuen Instrumenten in der Kriegsmusik auf, die oft nur ein sehr kurzes Dasein fristeten. Hans von Bülow hat sie treffend unnatürliche Rassenkreuzungsprodukte genannt.

Die frühesten historischen Kriegsgesänge wurden vielfach in der Weise gesungen, daß der Einzelvortrag eines Kriegssängers mit dem Chorgesang des ganzen Heeres abwechselte. So schildert es das Ludwigslied aus dem 9. Jahrhundert: The kunig reit kuono / Sang lioth franco / Jach alle saman sungen Kyrie eleyson. Das Heer war hierbei nur durch den aus der Liturgie entnommenen Ruf am Gesang beteiligt. Nach diesen refrainartigen Rufen erhielt die ganze Liedgattung den Namen Leisen. Das geistliche Lied hat jedoch das weltliche Kriegslied zu keiner Zeit völlig verdrängt. Wahrscheinlich haben wir in dem mittelalterlichen „wiclied" den weltlichen Gegensatz zu der religiösen Poesie der Leisen zu sehen. Eine Zwischenstellung nehmen die umgedichteten Kriegslieder ein, die bekannten kirchlichen Melodien unterlegt wurden. Die Lieder der mittelalterlichen Troubadours und Minnesänger sind nur selten wirkliche Kriegsmusik gewesen, so dann, wenn sie „ein Ritter machte und das ganze Volk sang", wie es in der Limburger Chronik heißt. Dasselbe gilt auch von den Formen, die einen besonders kriegerischen Charakter haben, wie die Sirventes und die Kreuzlieder. Auf die musikalische Struktur der Kriegslieder haben zwei Momente besonders eingewirkt: einmal der orchestrische Rhythmus der Marschbewegung und Rhythmus und Melodik der Signalmusik.

Das außermusikalische Prinzip der Signalmusik ist das einer rhythmisierten Uebertragung des Wortlautes des militärischen Befehls. Zur höheren Gattung der Signalmusik gehört die Einzugsmusik, die als Intrade eine Kunstform wurde, und ursprünglich auch der Marsch. Dieser tritt, wenn wir von den griechischen Märschen absehen, zuerst in der mittelalterlichen „reisenote" auf. Die Angabe des Ulrich von Lichtenstein, daß diese „vil ho", also besonders hoch geblasen wurde, legt den Schluß nahe, daß in damaliger Zeit schon die Kunst des hohen Clarinblasens bekannt war. Beim Marsch galt als musikalische Einheit das „battement" oder der „Schlag", der aus acht kurzen Noten (Minimen) bestand, dessen letzte drei Noten zumeist pausiert wurden. Je nach der rhythmischen Verschiedenheit des Schlages unterschied man die Märsche der einzelnen Nationen. Der langsame Mittelteil (Trio) tritt schon in frühen kriegerischen Märschen hervor und braucht nicht notwendig eine Erfindung der Kunstmusik zu sein. Auch der Trauermarsch stammt aus den Zeiten der Landsknechte, bei denen das „spil" zu den militärischen Ehren eines soldatischen Begräbnisses gehörte.

Die Kunstmusik ist zu allen Zeiten von der Kriegsmusik befruchtet worden. Im Mittelalter hat die Signalmusik im Gegensatz zu der in antike Probleme verstrickten Kunstmusik das Hören im Dur-Sinne mächtig gefördert. Im Laufe der Zeiten blieben die einfachen Formen der Kriegsmusik der Jungbrunnen, aus dem Heilkraft zu schöpfen auch die größten Musiker nicht verschmäht haben.

Palestrina / Von Bertha Witt

Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages

Wie Johann Sebastian Bach am Anfange der modernen, so steht Giovanni Pierluigi da Palestrina am Ausgangspunkt und auf der Höhe der alten musikalischen Kunst, an jener Schwelle, wo sich aus dem kirchlichen Schutzkreise die neue weltliche Musik allmählich zu entwickeln und loszureißen beginnt. Kein eigentlicher Neuerer, kein Schöpfer neuer gewaltiger Formen und Kunstfortschritte, aber ein Hüter und Vollender des Alten, der die musikalische Kunst und Wissenschaft, noch ehe sie neue entscheidende Bahnen einschlug, auf den Gipfel der Vollendung brachte. Palestrinas Bedeutung erscheint um so größer, als man ihm überhaupt die Rettung und Erhaltung der Musik für die Kirche und den Gottesdienst zuschreibt, weil er die Zweifel, die mit der Weltlichkeit der Musik gegen ihre kirchliche Berechtigung einsetzten, durch die Würdigkeit und Erhabenheit seiner Schöpfungen beseitigte.

Gerade diese Entscheidung, die man Palestrina zuschreibt und die um so bedeutungsvoller erschien, je wichtiger man die Frage über den Verbleib der Musik im Gotteshause nahm, hat seine schon an und für sich so bedeutende Erscheinung über die natürliche Grenze des Außerordentlichen hinaus in den Zauberkreis der Legende und Poesie erhoben, wie noch jüngst wieder Hans Pfitzner mit seinem „Palestrina" dieser Legende folgte und zu einer Vergöttlichung der Mission des Meisters um die Rettung der Kirchenmusik gelangt, die einer künstlerischen Heiligsprechung um dieser Tat willen gleichkommt. Dem geschichtlichen Urteil hält Pfitzners „Palestrina" — so wenig ein geschichtliches Urteil für ein rein künstlerisches Werk maßgebend sein mag — bekanntlich nicht stand, und das ist wenigstens insoweit zu beachten, als die rein musikalische Bedeutung des römischen Meisters durch die überwiegende Betrachtung eines Einzelmomentes nur zu leicht in den Hintergrund tritt. Um so erfreulicher ist, daß auch die deutsche Musikpflege, und selbst im protestantischen Norden, niemals so einseitig war, Palestrina nur wie ein fernes legendäres Wunder zu betrachten, auch bei uns lebt er fort durch die Fülle seiner Schöpfungen, und das ist auch dem vatikanischen Chor der römischen Basiliken, so geschmacklos man seine „Konzertreisen" in fremde Länder vielleicht auch finden mag, zu danken, daß er vor allem einen umfassenderen Begriff von Palestrinas Kunst zu geben vermochte, als er uns sonst zuteil wird. Raffaele Casimiri, der Kapellmeister des Vatikanischen Chores, der heute an jener Stelle steht, die einst Palestrina vertrat, ist überdies einer der vortrefflichsten Kenner des Meisters, und seine Bemühungen um dessen Kunst, seine Forschungen stehen in der Gegenwart mit an erster Stelle.



Giovanni Pierluigi da Palestrina

Daß über Palestrinas Leben und Schaffen niemals ganz vollkommene und klare Nachrichten vorgelegen haben, und daß noch jetzt viele der Quellen verschüttet sind, aus denen man schöpfen könnte, hat in erster Linie jene Legendenbildung begünstigt, die selbst Bainis fleißiges Buch vor 100 Jahren noch nicht zu zerstreuen vermochte, da auch zu seiner Zeit gerade die entscheidenden Ereignisse im Leben Palestrinas noch nicht einwandfrei klargestellt waren. Baini war aber der erste, der als Geburtsjahr Palestrinas nicht mehr, wie bisher, 1514, sondern wenigstens 1524 annahm; die neuere Forschung hat das Jahr 1525 als ziemlich einwandfrei festgestellt, damit also Bainis damals viel angegriffene Annahme als wesentlich richtig erwiesen und die jahrhundertelangen Unklarheiten über Palestrinas Geburtsjahr beseitigt. Die Feststellung des Geburtstages jedoch war unmöglich, da die aufklärenden Dokumente in dem Städtchen Palestrina, dem alten Präneste an der Eisenbahnstrecke Rom—Neapel, der Heimat Pierluigis, das ihm bekanntlich auch den künstlerischen Namen gab, bei den Kriegszügen spanischer und deutscher Soldaten der Vernichtung anheimfielen. Der Knabe Pierluigi war frühzeitig nach Rom gekommen und angeblich als Kapellschüler in Santa Maria Maggiore aufgenommen. Rom verfügte damals weniger über heimische als ausländische Lehrer, Spanier, und vor allem Niederländer, die bekanntlich eine Zeitlang die führende Stelle in der Musik besaßen. Seit Pierluigi 1551 durch Papst Julius III. zum Leiter einer Knabenkapelle in St. Peter berufen war, mußte er unter der Aera der ziemlich rasch einander folgenden Päpste sein Amt in den römischen Kirchen häufig genug wechseln; Neid und Mißgunst blieben dem jugendlichen Maestro di Capella della basilica Vaticana nicht fern, und da es gegen die Vorschriften verstieß, daß ein päpstlicher Sänger verheiratet war, so gelang es seinen Feinden leicht genug, den verheirateten

Pierluigi aus seinem Amte beim Vatikan zu verdrängen. Seit 1555 war Pierluigi dann Kapellmeister im Lateran und seit 1561 in Santa Maria Maggiore; zehn Jahre später wird er nach San Pietro, der vatikanischen Hauptkirche, berufen, und Sixtus V. ernennt ihn endlich, 1585, zum Komponisten der päpstlichen Kapelle. Palestrina wurde also immerhin bei Lebzeiten die Würdigung zuteil, die ihm gebührte, und man zeichnete ihn durch Verleihung des höchsten Amtes aus, das einem Künstler damals erreichbar war. Die damit verbundenen Einkünfte waren allerdings, der Zeit gemäß, nicht eben erheblich; und das ist der Grund, wenn Palestrina so wenig zur Veröffentlichung seiner Werke schritt, deren Kosten er selbst tragen mußte. Erst sein Sohn Igino (Ighino, wie er bei Pfitzner heißt) hat die musikalische Hinterlassenschaft des Vaters geschäftlich ausgenutzt und damit den Verlust manches Werkes veranlaßt, das von den Verlegern aus der erworbenen Masse, weil es keinen großen Absatz voraussetzen ließ, beiseitegelegt wurde. Es mag hier nebenbei eingeschaltet werden, daß dieser Igino, der als einziges von drei Kindern Palestrina erhalten blieb, in Wahrheit als das Gegenteil jener sympathischen Gestalt erscheint, die Pfitzner uns in dem Jüngling schildert. Igino war ohne musikalische Begabung und ohne jede hohe Neigung für die musikalische Kunst.

Schon daß Palestrina zu den fruchtbarsten Komponisten aller Zeiten zählt, auch wenn er nach der Zahl seiner Werke an Orlandus Lassus oder an Mozart nicht heranreicht, ist für seine Bedeutung wesentlich, gerade da sein kirchliches Amt ihn dem eigenen Schaffen beständig entzog. So sind auch seine Werke nicht immer gleichwertig bedeutend und man weiß, daß schon unter seinen Messen manche ungleich höher steht als die sagenhafte Missa Papae Marcelli, die angeblich die Musik für die Kirche gerettet hat. Man kann Palestrinas Musik künstlerisch nur nach einem Gesichtspunkte betrachten, — sie ist durchaus kirchlich, „im spezifisch katholischen Geiste gedacht, empfunden und geschrieben“. Gewiß hatte auch er für die Madrigal- und Kantatenform weltliche Texte nicht verschmäht, aber er hatte auch hier immer jene einwandfreie Wahl getroffen, die andere Komponisten jener Zeit oft völlig vermissen lassen. Was wir aber insbesondere an Palestrina bewundern, ist neben der Schönheit seiner musikalischen Gedanken das Wunder seiner Satzkunst, er hat „neue ungeahnte Zugänge ins innere, unermeßliche Labyrinth der Harmonien eröffnet“. Wenn die seitherige Musikentwicklung so leicht über selbst die zu ihrer Zeit aufsehenmachendsten Erscheinungen dieser Kunst hinwegschreitet und nur wenige an ihrem Wege stehen, die der Zeiten Wandel zu trotzen vermochten, so sieht man darin immer wieder, daß nicht das, was in der Musik neu und unerhört originell erscheint, bleibenden Wert behauptet, weil eben das Neue, dem Gesetz des Lebenslaufes gemäß, alt wird, sondern daß ein gewisser bleibender Schwerpunkt in der Musik liegt, der jeder Entwicklung standhält. Dieser entscheidende Punkt wurde mit Palestrina zuerst erreicht, entwicklungsgemäß drang er nicht über seine Vorgänger hinaus, aber alles, was bisher „in der Vokalmusik schön, groß, erhaben hieß, hat er auf die höchste Stufe der Vollkommenheit erhoben“. Es ist in der Tat eine wunderbare Erscheinung, „daß wir heute noch, nach mehr als drei Jahrhunderten, und im Besitze einer seither nach so verschiedenen Zielen strebenden und so allseitig entfalteten Tonkunst, jenem Meister unsere Bewunderung nicht versagen können, ungeachtet unsere Religions-, Kunst- und Lebensanschauungen von den damals herrschenden so durchaus abweichen“. Wenn Richard Wagner im Zusammenhange mit Palestrina- von einem „zeit- und raumlosen Wesen der Harmonie“ spricht, so scheint er uns damit in gewissem Sinne die Erklärung für das zu bieten, was der Kunst Palestrinas ihre Ewigkeitswerte zu geben vermochte. Aber nicht das Unerhörte, gewaltsam Originale, sondern gerade das Einfache, hier aber zur höchsten Vollendung geführt, ist es, was für die Bedeutung dieser Musik maßgebend wurde. Aus den „einfachsten geometrischen und doch kühnsten Verschlingungen, aus den einfachsten Dreiklängen in den kühnsten, mannigfaltigsten kontrapunktischen Führungen und Verwebungen“ entstanden diese „Prachtbauten“ der Musik, wie man seine Tonschöpfungen genannt hat.

Da Palestrinas vielstimmige Kunst reine Vokalmusik ist, wie man ja zu seiner Zeit von einer eigentlichen Instrumentalmusik, die sich erst eben zu entwickeln begann, noch nicht reden kann, so mußte sie in ihrer Vollendung als das höchste Ideal kirchlicher Tonkunst erscheinen. Die Einflüsse jenes entscheidenden Jahrhunderts der Religions- und Reformationskämpfe sind zweifellos an Palestrina nicht vorübergegangen, ohne sich in seiner Kunst auszuwirken; gerade durch ihn verwirklichte sich jenes sozusagen heilige, religiöse Moment in der Musik, das bei seinen Zeitgenossen bereits soweit beiseitegesetzt worden war, daß in der Tat der Entschluß vorlag, die Musik als eine unheilige Kunst zu verbannen. Dieser Gegenstand wurde auf dem Konzil zu Trient und in der Kardinalkommission von 1564/65 behandelt; der Einspruch Kaiser Ferdinands war zum Teil maßgebend, daß die Teilnehmer des Konzils nicht eben alle Musik aus der Kirche verwiesen, aber den Bischöfen die Entfernung der profanen Gesänge nachdrücklich anbefohlen. Da Palestrina ohnehin der üppigen und schlüpfrigen Musik, wie man ihr damals so häufig in der Kirche begegnete, nicht zuneigte, so war es ihm nicht schwer, im Sinne der Vorschriften des Konzils zu schaffen. Daß seine Messe für Marcellus II., die schon drei Jahre früher komponiert worden war, als das Konzil

zu Trient stattfand, weder mit diesem Konzil noch mit den Entscheidungen in bezug auf das Verbleiben der Musik im Gottesdienst etwas zu tun hatte, ja daß nicht einmal Palestrinas Name auf dem Konzil noch in Verbindung mit den daraufhin getroffenen Entscheidungen fiel, ist hinlänglich durch die Forschung erwiesen. Daß aber bei dem Verbleib der Musik in der Kirche Palestrina der erste Platz in der Berücksichtigung zufallen mußte, das erscheint bei der Schönheit und Bedeutung seiner Musik logisch und selbstverständlich, so daß sich also leicht genug die Fabel bilden konnte, er allein habe die Musik für die Kirche gerettet, geleitet durch die göttliche Inspiration, die ihm die Missa Papae Marcelli eingab. (Die Feststellung geschichtlicher Tatsachen kann natürlich keinen Angriff gegen Pfitzners Palestrina bedeuten, wenn auch dies Werk des deutschen Meisters die Gestalt jenes Künstlers wieder weiteren Kreisen so gegenübergestellt hat, wie er auf dem Boden der Legende steht. Dem schaffenden Künstler ist es erlaubt, eine Gestalt so zu schauen und darzustellen und den Rahmen so zu bilden, wie es dem höheren Gesetz des eigenen schöpferischen Genius entspricht. Freilich darf man dann, wenn man von dem wirklichen Palestrina spricht, nicht an den Pfitznerschen denken. Die Gestalt des vatikanischen Tonmeisters ist übrigens bekanntlich schon früher mehrfach in Kunst und Dichtung eingeführt worden.)

Man wird eins als entscheidend im Auge behalten müssen: nicht im Hinblick auf Palestrina ist damals die Kirchenmusik gerettet worden, wenn sich auch hernach mehr in seinen als in anderen Schöpfungen dann die Kirchenmusik erhielt. Darin aber, daß sich seine Kunst so lange unanfechtbar erhalten konnte, liegt seine überragende Bedeutung. Den Beschlüssen des Trientiner Konzils zu entsprechen, als einmal die Richtlinien gegeben, die profanen Gesänge verboten waren, gelang auch anderen Komponisten; keine aber, außer Orlandus Lassus, dem niederländischen Gegenstück des römischen Meisters, erreichten jene Höhepunkte in der kirchlichen Musik, daß sich ihre Schöpfungen über die Jahrhunderte fort als so bewunderungswürdig hätten erhalten können, wie die Palestrinas. Selbst die neuzeitliche Entwicklung, die so viele Ideale abgestreift hat, welche früheren Jahrhunderten heilig waren, und die bei der fast völligen Verweltlichung der Musik nicht mehr der Kirchenmusik den herrschenden Rang zusprechen wird, beugt sich vor Palestrinas Schöpfungen, aus denen, wie Ambros sagt, die „Seligkeit der Anbetung“ atmet. „Das ist die Musik!“ rief Paer, als er in der Sixtina, der eifrigen Hüterin und Pflegerin der Kunst des Meisters, seine Musik hörte; „das ist die göttliche Musik, die ich lange suchte, die meine Phantasie nirgends finden konnte, von der ich aber wußte, daß sie existieren müsse!“

Der „Fürst“, der „Homer“ der Musik, wie man ihn gern nennt, ging am 2. Februar 1594 zu den ewigen Harmonien ein; in dem Riesendome St. Peters unter dem Altare der Apostel Simon und Judas fand er die letzte irdische Ruhestätte — in den Tempelhallen der ewigen Stadt, die einst seine Werke erfüllten, so wie sie noch heute in jenen Städten, wo er wirkte, leben. Man spricht seit damals von einem Palestrina-Stil, gleichsam als Zeugnis für das Fortwirken seines Genius in der Entwicklung der musikalischen Kunst, diese Bezeichnung ist jedoch irreführend, denn entwicklungsgemäß ist Palestrina eigentlich ohne fortschreitende Bedeutung für die Musik. Er brachte zum Abschluß, zur Vollendung, was bisher erreicht war, dabei ist nicht zu vergessen, daß in Josquin bereits ein bedeutender Höhepunkt der musikalischen Kunst erzielt worden war und daß Josquin auch für die Musikentwicklung des nächsten Jahrhunderts, für Orlandus Lassus noch nicht entbehrlich war. Palestrina aber hatte, wie Baini sagt, „von Natur ein weit größeres Talent als sein Meister, einen weit umfassenden, unerschöpflich reichen Geist, eine große Seele, ein gefühlvolles Herz, eine feurige Phantasie, einen höchst musikalischen Genius von unermüdlicher Natur; er sprengte die Ketten und schwang sich zum Oberherrn seiner Kunst empor, benutzte das Gute und Schöne aller seiner Vorgänger, das er mit kühnem Blick aus ihren Werken herauslas, und schuf in allen Stilen Meisterwerke, welche noch bei der Nachwelt als Gegenstand der Bewunderung und Verehrung heilig gehalten werden.“

Beobachtungen und Gedanken / Von Prof. Rich. Tronnier ⟨Hannover⟩

Wenn Schaufenster einen Rückschluß auf Kulturbedürfnisse und Kulturstand zulassen — und in gewissem Umfang ist das sicherlich der Fall —, dann offenbart ein Vergleich der Auslagen in Buchhandlungen und in Musikalienhandlungen einen geradezu niederschmetternden Tiefstand der musikalischen Kultur des deutschen Volkes.

*

Musiktheorie, Musikästhetik, Musikgeschichte — alles unentbehrliche, manchmal sogar interessante Dinge für den Schaffenden, — wenn er ihr Herr und nicht ihr Diener ist, d. h. wenn er vor Beginn der Produktion sie in das Unterbewußtsein zu bannen und von dort aus regulierend wirken zu lassen vermag.

Man kann die Komponisten — nehmt alles nur in allem! — in Symphoniker und Episodiker einteilen. Bruckner war Symphoniker, Richard Strauß ist Episodiker. Dem Episodiker liegt in erster Linie das Lied, das Charakterstück (einschließlich der „symphonischen“ Dichtung), die moderne Mosaik-Oper. Seine Gefahr ist zu großer Motivverbrauch (weil er nicht symphonisch ausspinnen kann) und vorzeitige Erschöpfung (mit ihren Folgen, weil er an sich weniger wählerisch ist mit seinen Gedanken und sich nicht zum rechtzeitigen Einschränken oder Einstellen der Produktion entschließen kann). So natürlich es ist, den Eintritt in den höher bewerteten kleinen Kreis der Symphoniker zu erstreben, so unendlich viel Mühe und Enttäuschung könnten

Komponisten sich ersparen, wenn sie ihre Zugehörigkeit zur Episodiker-Kategorie klarer erkennen wollten. Das Streben nach dem Unerreichbaren bringt manchen um die Höchstleistung seiner Sonderbegabung.

*

Was ist eine Oper? Bei allen erfolgreichen Komponisten eine musikalische Form, in der rezitative und ariose Abschnitte miteinander wechseln, und zwar so, daß eine ansteigende Wirkungskurve entsteht.

Weshalb erscheint die heiß ersehnte moderne komische Oper nicht? Weil unserer Zeit der Humor abgeht. Burleske, Groteske, Karikatur, Posse, Farce, Verzerrung, Grimasse — kann der Mangel an Harmlosigkeit und Naivität, die Lust zu Ironie, Satire und Spott, Skeptik und Pessimismus etwas anderes hervorbringen?

*

Wenn jetzt ein Mensch erstünde, der Musik von Beethovenscher Tiefe in Beethovens Stil schriebe — was würdet Ihr, Kritiker, tun?. Hand aufs Herz: Ihr würdet ihn als unmodern abtun, auch wenn Ihr sonst noch so klassisch, unneutönerisch eingestellt wärt.

*

In der Kunst spiegelt sich Geist und Seele eines Volkes am klarsten wieder.

Das deutsche Volk ist heute weder geistig noch seelisch eine Einheit. Daher kann es auch keine einheitliche Musik haben.

Das deutsche Volk besteht aus geistigen und seelischen Gruppen, die einander ohne Verständnis, ablehnend bis zur Feindseligkeit gegenüberstehen. In der Musik ist es nicht anders, weder bei den Hörern, noch bei den Schaffenden, noch bei den Nachschaffenden, noch bei den Kritikern.

Mit den Gruppen geht es wie in der Religion mit den Konfessionen. Jede muß sich für „alleinseligmachend" halten, will sie sich nicht aufgeben. Keine hat Anspruch auf Alleingeltung, keine Aussicht auf Alleinherrschaft, weil die Vorbedingung — Vereinheitlichung des Volksgeistes und der Volksseele — nicht gegeben ist und so bald auch nicht gegeben sein wird.

*

Ein Grundunterschied zwischen Klassik und Romantik besteht in ihrer Stellung zum Nationalen: die Klassik ist auch in dieser Hinsicht abstrakter. So kommt es, daß die deutschen Klassiker in nichtdeutschen Ländern leichter ansprechen als die deutschen Romantiker.

Die Romantik muß überwunden werden, wenn eine neue Klassik kommen soll. Sie kann es nur, wenn ihr politischer Zwillingsbruder, der Nationalismus, überwunden wird. Je nach dessen Überwindung oder Nichtüberwindung gestaltet sich die Zukunft Europas, also auch die der europäischen Musik.

*

Die Harfe

Von ALFRED ERNST (Stuttgart)

Wer hat sie nicht schon im Theater oder Konzert bewundert, die schöne goldene Harfe!

Geschichtlich darf man sie wohl zu den ältesten Instrumenten zählen; denn die Annahme besteht zu Recht, daß ihre Urform aus der Waffe der Urvölker hervorging — dem Bogen.

Unter Griechen und Aegyptern erlebte sie einen großen Aufschwung. Sie war im Hause jedes Vornehmen zu finden; im Tempel bediente man sich ihrer sogar in großer Anzahl; kurzum, sie wurde herangezogen, wo es galt, Andacht und Festesfreude zu heben. Schon damals waren die Instrumente von manchmal recht durchdachter Konstruktion, teils bedeutend größer als unsere heutigen, teils in kleineren Formaten. So die gälische, zimbrische und Spitzharfe, deren sich die Barden Großbritanniens bedienten. Die Stimmung der Instrumente war akkordisch, sowie auch diatonisch und chromatisch. Die Halbtöne wurden durch eine hinter- oder nebeneinander oder kreuzsaitig liegende Anordnung der Saiten ermöglicht.

Das Zeitalter der Troubadours ließ die Formate wieder kleiner werden, und erst um das 16. Jahrhundert konstruierten Galilei (Florenz 1533—1600) und M. Praetorius (1571—1621 Kreuzburg, Thüringen) wieder große Doppelharfen, deren Saiten in zwei Reihen angeordnet waren, wovon die zweite Reihe alle Halbtöne enthielt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erstand in Tirol die sogenannte Hakenharfe. Jede chromatische Veränderung wurde durch Haken hervorgerufen, die mit der linken Hand bedient wurden, natürlich zum Nachteil der Begleitungsfiguren, die derweilen aussetzen mußten. Trotzdem hat dieses Instrument sich bis auf den heutigen Tag bei den böhmischen Musikanten erhalten.

Man sann weiter. Hochbrucker in Donauwörth trat 1720 mit seiner sensationellen Erfindung der Pedalharfe hervor. Ihre Saiten waren diatonisch angeordnet. Jeder Ton bekam ein Pedal (also sieben Pedale). Durch Heruntertreten eines Pedals setzten sich durch Vermittlung eines Zugstangenmechanismus Scheiben in halbdrehende Bewegung, auf denen zwei Stifte montiert waren, die sich gegen die Saiten legten und diese dadurch um einen halben Ton erhöhten, und zwar gleichzeitig in allen Oktaven. Am gebräuchlichsten und praktischsten war es, diese sogenannte einfache Pedalharfe (da jedes Pedal nur um eine Stufe, also um einen halben Ton zu verstellen war) in Es zu stimmen. Man hatte somit die äußerste B-Tonart: Es dur, und als äußerste Kreuztonart: E dur; alles darüber war versagt zu spielen, oder man mußte das Instrument jeweilig nach Bedarf in eine günstigere Tonart umstimmen.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts traten auch wieder Konstruktionen von chromatischen Harfen auf. J. Henri Pape ließ sich 1845 in England die Konstruktion einer kreuzsaitigen Harfe patentieren. Hier lagen die Saiten wieder nebeneinander in zwei Reihen, und zwar in der Weise, daß eine Reihe weißer Saiten die C dur-Tonleiter und eine Reihe schwarzer Saiten die Halbtöne bildeten. Die beiden Saitenreihen waren gegenseitig geneigt angeordnet, so daß sie sich in der Mitte in halber Höhe schnitten. (Dieselbe Konstruktion nahm vor einiger Zeit die Firma Lyon & Co., Paris, mit neuzeitlichen Verbesserungen wieder auf und stellte so ein modernes, die neuesten technischen Errungenschaften besitzendes Instrument her.)

Man sieht, daß sich zwei Systeme von Harfen gegenüberstanden: die chromatische und die Pedalharfe. Leider hat die chromatische Harfe keine Zukunft trotz des eminent großen Vorteils des vollständigen Fortfalls der Pedale und auch jedes Mechanismus. Aber durch die Hintereinandersetzung der Halbtöne war auch eine Engerlegung der Mensur verbunden, wenn die Harfe für Menschenarme noch spielbar bleiben sollte. Diese Engerlegung macht indessen eine große Anschlagtechnik und Tongebung unmöglich. Außerdem geht ein großer Effekt für die Harfe verloren: die Glissandi der verminderten Septakkorde! Also ein Orchesterharfenist wäre gezwungen, eine Doppelpedalharfe außerdem noch neben sich zu haben!

Wie gerne würde jeder Harfenspieler nach einem Instrument greifen, das frei von mechanischen Mängeln ist, bezw. überhaupt keinen Pedalmechanismus und keine Pedaltechnik erfordert, so daß er also seine ganze Aufmerksamkeit den Fingern (wie der Pianist) widmen kann!

Aber zugunsten des großen, schönen modulationsreichen Harfentones muß er schon auf eine perlende Chromatik verzichten, zumal an den modernen Harfenisten im großen Konzert-

und Opernorchester die höchsten Anforderungen auch an tonliche Qualität gestellt werden.

Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, verließ man wohl auch damals diese Konstruktion und versuchte die Pedalharfe zu verbessern. Da erfand J. P. Cousineau, Paris, um 1820 den Doppelpedalmechanismus und Erard führte ihn aus. So entstand unsere heutige moderne Doppelpedalharfe. Dem sonst einreihigen Scheibenmechanismus wurde eine zweite Reihe von Scheiben angefügt und somit das Pedal um eine weitere Stufe bereichert, so daß es nun möglich war, jede Saite zweimal einen halben Ton zu verstellen. Unter Zugrundelegung der Stimmung von Ces dur war es jetzt möglich, direkt allen Tonarten gerecht zu werden, ohne eine Umstimmung des ganzen Instrumentes vornehmen zu müssen. Ja noch mehr! — Man hat nun sogar enharmonisch verwechselbare Töne zur Hand, wie: des—cis, ces—h, his—c usw., was kein anderes Instrument aufzuweisen hat. Praktisch werden diese Verdoppelungen in Form der verminderten Septakkorde usw. angewendet, die, in „glissando" ausgeführt, von großer Wirkung sind.

Technisch reiht man die Harfe gern dem Klavier an, sie hat aber mit diesem höchstens zwei Punkte gemeinsam: Das Notensystem und die diatonische Folge der Saiten (hier aber in Ces); denn die Halbtöne der schwarzen Tasten sind die Pedale.

Die Anschlagtechnik besteht darin, nicht etwa nur mit den Fingerspitzen die Saiten zu „zupfen", sondern durch Schrägabstellung der Finger zum Daumen im möglichst spitzen Winkel zur Saite so viel Fleisch vom untern Gliede des Fingers wie möglich an die Saite anzulegen, um dadurch einen möglichst großen trag- und modulationsfähigen Ton zu erzielen. Nebenbei sei noch bemerkt, daß der kleine Finger überhaupt nicht benutzt wird.

Die Harfe besitzt gewöhnlich 43 bis zu 48 Saiten. Vom Contra-Ces bis zum großen Fes: besponnene Stahlsaiten. Vom großen Ges bis viergestrichenen ges: Darmsaiten in genau abgestuften Stärkegraden, nach einem bestimmten Maß festgelegt, und zwar unterscheidet man zweierlei Maß: für Instrumente mit Erard-System und für solche amerikanischen Systems, deren letztere Saiten in schwächeren Stärkegraden angefertigt werden. Zur besseren Orientierung sind alle Ces-Saiten rot, alle Fes-Saiten dunkelblau gefärbt.

Die sieben Doppelpedale werden mit beiden Füßen bedient, da ihre Anordnung beiderseits des Resonanzkörpers ist. Auf der linken Seite befinden sich drei Pedale: b—ces—des (von innen nach außen gelesen), auf der rechten vier Pedale: es—fes—ges—as.

Der Harfenist betätigt sich also mit Händen und Füßen, ähnlich dem Organisten; nur, daß das Instrument beim Spiel mit der rechten Schulter und auch teilweise dem rechten Knie in der Wage gehalten werden muß. Bei langen Soli, beim Studium, oder bei großen Orchesterpartien wahrlich keine Kleinigkeit bei einem Gewicht von 30 kg! Zumal der Spieler es sich nicht auf seinem Stuhl bequem machen kann, sondern mehr oder wenigen gezwungen ist, auf der Kante zu sitzen, um den Füßen zur exakten Bedienung der Pedale einige Bewegungsfreiheit zu sichern.

In der ganzen Welt existieren leider nur fünf Firmen, die sich mit der Herstellung von Harfen befassen, und zwar sind diese: Lyon & Healy, Chicago, Wurlitzer & Co., Chicago, Erard, Paris (früher auch London), Morley, London (ein Schüler Erards), Raffael & Co., Mailand.

Die amerikanische Harfe verdient als neu durchkonstruiertes, mit vielen mechanischen Vereinfachungen (also Verbesserungen) versehenes, sowie weitgehendste Stabilität besitzendes Konzertinstrument für den Berufsspieler unbedingt den Vorzug. Viele Spieler schätzen auch die Erard-Harfe hoch ein. Ich kann mich der Tatsache nicht verschließen, daß es recht gute Klanginstrumente dieser Firma gibt. Im allgemeinen ist der Ton weicher, der der amerikanischen Harfe gewaltiger und härter, namentlich sind die Bässe äußerst kräftig. Der moderne Harfenspieler muß in erster Linie neben der Präzision auch auf Dauerhaftigkeit aller Teile sehen, denn eine Harfe wird, im Gegensatz zu den Streichinstrumenten, mit zunehmendem Alter nicht besser, sondern schlechter! Der Mechanismus nutzt sich schnell ab, der Resonanzboden droht mit den Jahren unter der Wucht der Saitenspannung und des Anschlages herauszureißen. Am Mechanismus stellen sich früher oder später die von jedem Spieler überaus gefürchteten Krankheiten ein: die Scheiben greifen durch Abnutzung nicht mehr so präzis ein, die Saite fängt selbst beim leisen Anschlag an zu klirren. Da die Züge oktavenweise untereinander verbunden sind, läßt auch schließlich die reine Stimmung innerhalb dieser zu wünschen übrig. Im Anfangsstadium ist der Sache abzuhelfen durch Beledern der Stifte. Der Hals fängt an, sich langsam unter der Zugkraft der Saiten zu neigen, wobei er auch Säule und Pedalkasten aus der normalen Lage bringt; und so steuert das Instrument mehr oder weniger schnell einer notwendigen gründlichen Reparatur entgegen.

Man sieht, wir sind noch lange nicht im Besitz eines den heutigen Anforderungen entgegenkommenden Instrumentes!

Ich möchte hier die zwei hauptsächlichsten neuzeitlichen Forderungen und Lösungen für die fernere Konstruktion von Harfen kurz zusammenfassen.

Die erste wichtigste Forderung ist: Fortnahme der Belastung (Saitenspannung) vom Resonanzboden, und zwar mit genau demselben fortschrittlichen Erfolge, den unsere heutige Klavierkonstruktion aufweist: Der Schritt zum Eisenrahmen! So auch hier: Schwache Stahlrahmenkonstruktion! Also völlige Unabhängigkeit der Spannung vom Resonanzboden! Dadurch wäre schon die Möglichkeit großer klanglicher Verbesserungen gegeben durch Umkonstruktion des Resonanzbodens auf rein klanglicher Grundlage, da ja dann derselbe nur diesem Zwecke zu dienen braucht und von jeder Spannungsbelastung befreit ist. Alle Mängel, wie Verziehen der Säule, des Halses usw., wären behoben. Allerdings würde ein Stahlrahmen von geeigneter Stärke und Größe das Instrument gewichtiger erscheinen lassen, jedoch kommt dafür auch eine schwächere Holzkonstruktion in Frage, sowie vielleicht eine andere Ausbalanzierung des Schwerpunktes beim Spiel. An Stelle von Stahl würde ein Kompositionsmetall (Aluminium) vielleicht dafür in Erwägung zu ziehen sein. Auch bezüglich der Haltbarkeit der Darmsaiten ist zu sagen, daß noch wenig geschehen ist, diese zuverlässiger und gegen Temperatureinflüsse unempfindlicher zu machen.

Allen Harfenspielenden ist bekannt, daß die gefärbten Saiten (ces, fes) viel weniger einem plötzlichen Zerspringen unterliegen als die farblosen. Hier könnte der Fabrikant Wandlung schaffen. (Ich kann es verstehen, wenn er bis heute noch nicht viel darüber nachgedacht hat: denn je mehr Saiten verbraucht und bestellt werden, desto besser für ihn!) Aber heute wäre es dringend an der Zeit, Wandel zu schaffen. Und er ist bestimmt zu schaffen; beruht er doch nur darauf, den farblosen Saiten dieselben Anilinstoffe in farblosen Bestandteilen (oder z. B. hellgelber Färbung) zuzuführen, wie es bei den farbigen (ces—fes) Saiten geschieht. Der Fabrikant, der sich mit diesen Versuchen beschäftigen würde, wäre des Dankes aller Harfenspielenden gewiß und würde dazu beitragen, der Harfe mehr Volkstümlichkeit zu verschaffen; denn es gibt viele Spieler, die es nicht wagen, solistisch hervorzutreten, nur aus Angst, daß ihnen die Saiten übel mitspielen würden! Es ist auch eigenartig, daß sich unsere deutsche Musikinstrumenten-Industrie der Harfe gegenüber so passiv verhält. Julius H. Zimmermann in Leipzig war der einzige, der es wagte, vor Jahren die Vertretung der amerikanischen Lyon & Healy-Harfe zu übernehmen. Auch die Firma Spaethe & Co., Berlin, Potsdamer Straße, übernahm die Vertretung der amerikanischen Wurlitzer Harfe. Leider schnitt auch hier der Kriegsgott den Faden ab.

Jul. H. Zimmermann, Leipzig, und Saarkam, Dresden, waren auch hier die einzigen, die eine Reparaturwerkstatt einrichteten. So lange war man genötigt, selbst bei der kleinsten Störung — wenn man sie richtig behoben haben wollte — das Ausland anzurufen. Was für einen großen Erfolg und Gewinn würde es darstellen, wenn sich ein Fabrikant der Harfe annähme und ein deutsches Erzeugnis mit den durchdachtesten Konstruktionen unter Berücksichtigung von Anregungen herausstellte! Ich verkenne dabei keine Schwierigkeit, aber ich bin der festen Ueberzeugung, daß es sich lohnen würde. Ein einziger Deutscher, J. Löffler, Berlin SO., Reichenbergerstr. 142, hat sich vor kürzerer Zeit gefunden, der sich in Berlin dem Harfenbau widmen, sowie auch sich der armen alten, invaliden Harfen annehmen will, um sie wieder in das volle Bewußtsein ihrer Jugendkraft zu setzen. Möge es ihm gelingen, den ersten Baustein für eine deutsche Harfenindustrie zu legen.

Nun möchte ich auch einiges über die Stellung der Harfe zu unseren Tondichtern sagen.

Unsere Klassiker der Tonkunst, wie Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven u. a., verwendeten sie in ihren Kompositionen nicht, was eigentlich recht wunderlich erscheinen muß. Doch hatte man damals nur sehr wenig Harfenspieler bei uns in Deutschland und unser damaliger Kompositionsstil war nur auf das durch Bläser erweiterte Streichquartett fixiert. Jede Erweiterung dieser Besetzung ist erst in späterer Zeit zu uns gekommen, so auch die Harfe. Nur einige ausländische Virtuosen ließen sich hin und wieder einmal in den Salons als Solisten auf der Harfe hören.

Unserem Meister Mozart, der sonst allen konzertierenden Instrumenten das größte Interesse entgegenbrachte, haben wir zufolge dieser spärlichen Anregungen nur ein Werk für Harfe zu verdanken, das Konzert für Flöte und Harfe mit Orchesterbegleitung.

Auch Ludwig Spohr schrieb einige Solokompositionen, hauptsächlich auf Anregung seiner Frau, die eine ausgezeichnete Harfenspielerin war und mit der er, Triumphe feiernd, zusammen reiste. Nur in Paris waren dem Künstlerpaare solche nicht in dem Maße beschieden; man könnte daraus entnehmen, daß hier das Harfenspiel schon auf einer sehr hohen Stufe stand. Man fand doch die Harfe bereits in jedem besseren Hause sowie im Konzertsaal vor. So auch in England, nur, daß sie aus einem gewissen häuslichen, beschaulichen Rahmen hier nicht herauskam.

Die größten damaligen Meister brachte Frankreich hervor. Namentlich waren es Bochsa (1789—1856) und Parish-Alvars (1808—49), die besonders kompositorisch produktiv waren.

Bochsa vertrat mit seinem Kompositionsstil für Harfe, sich dem damaligen allgemeinen Stil anpassend, das Salonvirtuosentum.

Da leuchtete meteorgleich am Harfenhimmel ein anderer Stern auf: Parish-Alvars, der aus England nach Paris kam, um auch bei Bochsa seine Studien zu vollenden.

Mit einer eminenten Technik begabt, stellte er die Kompositionsweise für Harfe auf eine ganz andere Basis und schrieb so viele unvergängliche Werke und Studienmaterial. Auch ist sein Verkehr mit Mendelssohn in Leipzig nicht ohne Einfluß geblieben und man kann ihn als den großen Romantiker in der Harfenmusik ansprechen.

Sein Leben war ein ruheloses, befand er sich doch meist auf Konzertreisen, die er auch bis zum Orient hin ausdehnte.

In seinen letzten Lebensjahren finden wir ihn in Wien als Hof-Harfenist. Leider starb er inmitten seiner besten Schaffenskraft im Alter von nur 41 Jahren, über 150 Werke für die Harfe hinterlassend, die leider uns nicht alle erhalten geblieben sind.

Auch in der Pariser Oper waren meist mehrere Spieler angestellt und namentlich durch Meyerbeer wurde sie bedeutend gefördert, der sie in seinen Opern in mehrfacher Besetzung sogar vorschrieb, was sonst nur ad libitum gehandhabt wurde. So kam sie denn, ausgiebiger verwandt, durch Meyerbeer (Aufführung der „Hugenotten" im Berliner Opernhause 1842) auch zu uns ins Opernorchester.

Da brach bei uns in Deutschland eine neue Aera an: Richard Wagner! Bot er doch der Harfe die rettende Hand und stellte sie durch seine Schreibweise im Orchestersatz auf ein ganz anderes künstlerisches Niveau, als man es bisher gewöhnt war. Hatte er doch ihre Eigenart und Klangreize eingehend in Paris studieren und für seine Werke nutzbringend verwenden können.

Man denke an ihre hervorragende Anwendung im „Tannhäuser", sowie in den „Meistersingern". In letzteren hat er auch die Lautenstelle des Beckmessers der Harfe übertragen und wird für diese eine besondere Harfe angewandt, die mit Stahlsaiten bezogen ist und so dem Lautenklange in etwas humorvoller Auslegung näher kommt. Ist keine Stahlsaitenharfe vorhanden, so ist es üblich, durch die Saiten der Harfe einen Pergamentpapierstreifen hindurchzuwinden, um dadurch der erforderlichen Wirkung näher zu kommen.

Im „Ring des Nibelungen" schreibt Richard Wagner sogar eine Besetzung von sieben Harfen vor, und zwar eine Harfe hinter der Szene (in Rheingold und Götterdämmerung in den Szenen der Rheintöchter), während im Orchester die übrigen sechs Harfen zwei geteilte Partien spielen, zu je drei Harfen. Diese Originalbesetzung konnten sich bisher nur die Festspiele in Bayreuth leisten. Sonst sind an unseren größten Bühnen, wie Berlin, Dresden vier Spieler, München drei Spieler tätig, die übrigen Bühnen weisen meist nur zwei, ja sogar nur einen Spieler auf. Denn erfahrungsgemäß wird bei einer Bühne immer beim Orchester gespart, trotzdem es doch die eigentliche Seele einer Oper vorstellt.

Somit war nun die Harfe dem modernen Orchester eingereiht. Mancher Komponist fiel über sie her, ohne sich genau mit ihrer Technik und Ausdrucksweise völlig vertraut zu machen, und so entstanden manche Zerrbilder von Harfenpartien, wo dann das Auditorium vergeblich nach ihrem Klange lauschte. Doch fanden sich auch gute Kenner, die durch ernstliches Studium hinter die Geheimnisse des Harfenspiels kamen, so Rich. Strauß, E. d'Albert, Puccini, Liszt, Goldmark, Pfitzner u. a. m.

Auch die Operette verwendet sie in reichem Maße und mit manchmal recht glücklicher Hand, so Lehar, Kalmann, Leo Fall und wie sonst die Modernen in der Operette alle heißen.

Dank diesem Aufschwung ist die Harfenliteratur schon recht ansehnlich geworden, wenn sie auch mit einem andern Maßstabe zu messen ist, als z. B. unsere Klavier- oder Violinliteratur. Neben einigen Konzerten und Konzertstücken mit Orchesterbegleitung weist namentlich die Sololiteratur eine ziemliche Reichhaltigkeit auf. So sind im Ensemble mit anderen Instrumenten auch mitunter recht gute Sachen erschienen, so für zwei Harfen, Harfe und Klavier, Harfe und Violine, Harfe und Orgel, Harfe, Violine und Cello (sogenanntes Harfentrio).

Auf einem Gebiet hat man die Harfe bisher noch recht übersehen: In der Kirchenmusik. Gerade dieses Instrument ist doch wohl ganz dazu angetan, unsere Kirchenmusiken wieder etwas neu zu beleben und namentlich auch zur Orgel, oder als Gesangbegleitung zur Erbauung beizutragen.

Zum Schluß noch einiges über die Erlernung des Harfenspiels. Sehr oft hört man die Frage: Ist es schwer, das Harfenspiel zu erlernen? Darauf muß ich sagen, daß es genau so schwer und so leicht ist, als Aufwand bei einem anderen Instrument, verbunden mit der nötigen Energie und vorausgesetzten Veranlagung, nötig ist.

Die Studienzeit ist dieselbe wie bei jedem anderen Instrument, d. h. sie richtet sich auch hier nach Veranlagung und Begabung, d. h. Interesse dafür. Es kommen nun leider noch, wenn man von dem Erlernen des Technischen absieht, verschiedene Neben-

umstände beim Harfenspiel hinzu, die in erster Linie dazu beitragen können, dem Betreffenden, der schon einige Zeit und Mühe aufs Harfenspiel angewandt hat, an diesem die Freude gründlich zu trüben. So komme ich auf die Mängel, die ich schon vorher erwähnt und die man in drei Punkten zusammenfassen könnte:

1. Die eventuell bei älteren Instrumenten und starker Benutzung auftretenden mechanischen Mängel.
2. Die unter manchen gegebenen Temperaturverhältnissen geschaffenen Situationen des plötzlichen, unberechenbaren Zerspringens der Darmsaiten. Namentlich in überfüllten, niederen Räumen bei feucht-warmer Außentemperatur.
3. Die unter diesen Verhältnissen bestehenden Schwierigkeiten des Instimmunghaltens der 36 Darmsaiten und der 10 Stahlsaiten; namentlich bei einem Zusammenspiel mit anderen Instrumenten konstanterer Stimmung.

Aus all diesem ergibt sich, daß der betreffende Lernende eine große Dosis Geduld und Ruhe, sowie Begeisterung für seine aparte, schöne Kunst besitzen muß, um über manch' unangenehme Situation, vor die er sich plötzlich gestellt sehen kann, hinweg zu kommen.

Doch dieses alles sollte einen wahren Jünger der Harfenkunst nicht erschüttern können, wenn auch der Weg manchmal etwas steinig und steil ist, so ist er es doch wert, begangen zu werden. Sei es um seiner selbst willen und zur Erbauung seiner Mitmenschen.

*

Erwiderung

auf den Offenen Brief von Robert Hernried (Erfurt) in Heft 22 des vorigen Jahrgangs

Herr *Robert Hernried* hat eine lange Erklärung in dieser Zeitschrift gegen mich gerichtet. Meine Erwiderung wird kurz sein.

1. So lang die Erklärung ist, so hütet sie sich doch wohlweislich, die Leser mit den *Ausdrücken* bekannt zu machen, gegen die ich mich gerichtet habe. Als die Bayreuther Festspielleitung 1924 nach unsäglichen Schwierigkeiten der Inflationszeit und mit einem unerhörten Wagemut die sechs größten und schwersten Werke (Ring, Parsifal, Meistersinger) herausbrachte, hat R. H. sie *unglaublicher Naivetät* und der *Pietätlosigkeit gegenüber dem Grundgedanken des Festspielschöpfers* geziehen! Dies war es, was mich zu meiner scharfen Abwehr trieb, denn ich sah in einem so schweren Vorwurf ein großes Unrecht und eine wahrhaft pietätlose Undankbarkeit! Warum mag wohl R. H. gerade *den* Satz, gegen den sich mein scharfer Artikel richtete, verschwiegen haben? Fürchtete er, daß die Leser der N. M.-Z. auf *meine* Seite treten würden? Scheute er sich, offen und ehrlich zuzugeben: „Ja, ich habe mich in meinen Ausdrücken vergriffen"? Denn er mußte doch einsehen, daß er der Bayreuther Leitung den schwersten, ungerechtesten Vorwurf machte, den es überhaupt gibt: die Pietät gegen den Meister von Bayreuth verletzt zu haben. Wie R. H. dies aus der Tatsache folgerte, daß man nach dem Kriege, in schwerster Zeit Bayreuth wieder aufbaute und sofort sechs Riesenwerke mustergültig darzustellen wagte? — *das* verstehe ich auch heute noch nicht: dazu muß wohl mein Geist zu schwach sein.

2. Zum Beleg seiner Behauptung, daß Wagner in Bayreuth außer den eigenen noch andere Dramen aufzuführen beabsichtigte, hat R. H. eine Stelle aus Wagners Schriften angeführt, die ich nicht für beweisend halte: ich sehe darin eine Vorschrift für die Gründung einer Gesangs- und Stilschule, aber kein Festspielprogramm. R. H. beruft sich für seine Auffassung auf Dr. Hans Schüler in Erfurt. Ich kann mich auf einen Artikel *F. Pfohls* in der „Neuen Freien Presse" berufen, der, wie ich, alle Wagnerschen Aussprüche über das Bayreuther Festspielprogramm prüft und genau zu meinen Resultaten kommt. Pfohl schreibt: „Und in seiner anderen Kundgebung will Wagner ‚alle guten dramatischen Werke vorzüglich deutscher Meister' nach seinen besonderen Angaben hiefür ‚eingeübt und zum Vortrag gebracht' wissen, ‚unter der Anleitung eines spezifischen Gesanglehrers'. *Von Musteraufführungen im Festspielhaus ist mit keinem Sterbenswörtlein die Rede.* Nicht im entferntesten denkt Wagner an sie, sondern an nützliche Studienarbeit, an Uebungsaufführungen in der von ihm geplanten und eingerichteten Bayreuther Stilbildungsschule." So weit Pfohl, der mir also völlig beipflichtet. Ich mache nun folgenden Vorschlag: Der Herr Herausgeber der N. M.-Z. ernennt fünf Schiedsrichter nach seinem Belieben, die zwischen mir und H. R. entscheiden sollen, ob Wagner an jener Stelle ein Festspielprogramm oder eine Weisung für die Ausbildung seiner Sänger gegeben hat? Damit wäre auch der Vorwurf Hernrieds gegen mich erledigt, daß ich „leichtfertig" gegen ihn geschrieben habe. *Richard Sternfeld.*

* * *

Hierzu schreibt uns Robert Hernried:

Kürze ist nicht immer die Würze. Herr Professor Sternfeld, der bei seinem Angriff gegen mich im Bayreuther Festspielführer nicht nur sehr heftig, sondern auch sehr wortreich war, faßt sich nun plötzlich in seiner Erwiderung sehr knapp. Dies aus dem leicht erkennbaren Grunde, einige Hauptpunkte meiner Entgegnung unberührt zu lassen, da sie schlechtweg unwiderleglich sind. So bekennt Herr Prof. Sternfeld durch das, was er *nicht* sagt, vor allem, daß er tatsächlich seinen Schmähartikel verfaßt hat, *ohne meinen Aufsatz gelesen zu haben.* Herr Prof. Sternfeld ist dabei nur allzu persönlich zuwege gegangen. Nun, nachdem ich seinen argen Verstoß contra bonos mores klargelegt habe, versucht er es auf einmal, sachlich zu werden. Das kann mir nur recht sein, wofern es nicht zur Verdeckung der unleugbaren Blößen, die sich Prof. Sternfeld gegeben hat, benutzt wird, welche, soweit *sachliche* Momente in Betracht kommen, in dem Dreschflegelangriff auf Grund eines neunzeiligen, in der „Musik" zitierten Bruchstückes meines Aufsatzes ebensowohl zu finden sind als in meiner wörtlichen Gegenüberstellung meiner und seiner Aeußerungen sowie in der Festlegung seiner unrichtigen Quellenangabe von Wagners Ausspruch.

Um so merkwürdiger, daß Herr Prof. Sternfeld jetzt erklärt, ich hätte mich „gehütet, mit Ausdrücken bekannt zu machen", gegen die er sich gerichtet habe, da ja diese „Ausdrücke" in meinem Aufsatz „Bayreuth und wir" in der N. M.-Z. abgedruckt waren und daher jedem Leser derselben bekannt, jedem Bezieher derselben zugänglich sind. Es ist ein sonderbarer Vorwurf, den Prof. Sternfeld mir macht: ich *veröffentliche* den Aufsatz, *verschweige aber das Veröffentlichte* dadurch, daß ich nicht den Fehler meines Angreifers nachmache, eine meiner Schlußfolgerungen ohne Voranstellungen der Prämissen ein Jahr später zu wiederholen!! Das Unlogische eines solchen Vorwurfs ist auch für den Fernerstehenden offenkundig. Da aber Herr Prof. Sternfeld Wert darauf legt, so sei die von ihm zitierte Stelle (wohlgemerkt: *die einzige, die er aus meinem Aufsatz kennt!*) hiermit angeführt. Sie lautet:

„Wenn nun Bayreuth mit einer unglaublich anmutenden Naivität die zehn Jahre unterbrochen gewesenen Festaufführungen ausschließlich mit Wagnerschen Werken wieder aufnimmt, so erfüllt es weder eine historische Mission (denn es gilt ja nicht, „auszugraben" oder Verschollenes neu zu beleben), noch ficht es für ein aufstrebendes Neue. Vielmehr entfernt es sich pietätlos von dem Gründungsgedanken seines Schöpfers Richard Wagner, der ja *„alle guten dramatischen Werke* vorzüglich deutscher Meister" in Musteraufführungen in Bayreuth dargestellt wissen wollte."

Aus dieser ganzen Stelle hat Prof. Sternfeld, wie seine Erwiderung zeigt, nur das Wort „pietätlos" herausgelesen, das, aus dem Zusammenhang gerissen und so seines wahren Sinnes entkleidet, freilich kraß anmutet. Daß mit dessen Gebrauch nicht eine Pietätlosigkeit gegen Richard Wagners Person und Werke gemeint war, sondern, dem Tenor meiner Ausführungen nach, Pietätlosigkeit gegen dessen *Geist*, ist klar. Sie steckt darin, daß die heutige Bayreuther Leitung des Fortschrittsmeisters Richard Wagners Erbe in bezug auf die aufzuführenden Werke zu einer Hochburg *über*konservativen Traditionalismus macht.

Trotzdem, wie Prof. Sternfeld schreibt, auch Prof. Ferdinand Pfohl seiner Ansicht ist — ich kenne dessen Artikel in der „Neuen Freien Presse" nicht —, bleibe ich doch bei der meinen. Nicht die Zustimmungskundgebungen angesehener Musiker und Musikschriftsteller aus Berlin, Köln, Darmstadt u. a. O., die an mich gelangten, sind es, die mein Festhalten an dieser Ueberzeugung bewirken, am wenigsten ist es auch ein starrsinniges Verfechten des einmal Vorgebrachten, sondern *Professor Sternfeld selbst* hat mich darin bestärkt, daß ich, *gegen* ihn *und* Prof. Pfohl, recht habe. Denn er hat im Bayreuther Festspielführer Richard Wagners Brief an Friedr. Schön vom 28. Juni 1880 zitiert. Wagner schreibt hier, er gedenke alljährlich eines seiner älteren Werke herauszubringen. Ferner schreibt er, er „gedenke mit dieser Ausführung dann genug getan zu haben, *somit auch der Aufführung von Zauberflöte, Freischütz, Fidelio usw. enthoben zu sein.*" Er bringt also die Musteraufführungen seiner Werke in engste Verbindung mit der von ihm früher geplanten Aufführung von Zauberflöte usw. Daraus geht klar hervor, daß nur das Festspielhaus gemeint sein konnte, da ja nur in diesem die Musteraufführungen der Werke Wagners stattfanden. Ich muß die Interpretation der Herren Professoren Sternfeld und Pfohl daher ablehnen.

Der Vorschlag Prof. Sternfelds, über unseren Meinungsstreit ein Schiedsgericht zu hören, hat mich ein wenig komisch berührt. Werden doch nur sehr schwer Künstler und Musikgelehrte zu finden sein, die in dieser Sache nicht bereits pro oder contra festgelegt sind. Da ich aber keineswegs Angst vor einem solchen Schiedsgericht habe, erkläre ich mich mit dessen Einsetzung unter folgender Bedingung bereit: *Das Schiedsgericht befindet nicht nur über die Auslegung der von Prof. Sternfeld und mir zitierten Aussprüche Wagners, sondern stellt aus Wagners sämtlichen Aeußerungen zu dieser Sache fest, ob es in seiner Absicht gelegen war, auch Werke anderer Meister im Rahmen der Bayreuther Festspiele wiederzugeben.*

Eigentlich sollte das Schiedsgericht auch darüber befinden, wer in seinen Aeußerungen zu weit gegangen ist: ich, der sachlich dargelegt hat, wes Geistes Wagner in bezug auf die Aufführung von Werken anderer Meister in Bayreuth war, und der in dem Abweichen von diesem Geiste ein pietätloses Sichentfernen von dem Grundgedanken Richard Wagners erblickte, oder Professor Sternfeld, der ohne Prüfung meiner Ausführungen, die er nicht kannte, auf Grund eines in der „Musik" abgedruckten Zitates mich persönlich angriff. Ich glaube aber darauf verzichten zu können, da Herr Prof. Sternfeld dadurch, daß er meine diesbezüglichen Darlegungen nicht einmal zu widerlegen versuchte, sein Unrecht indirekt bekannt hat. Auch wäre die Entscheidung in dieser, mehr persönlichen Angelegenheit Sache des Schiedsgerichtes des Verbandes Deutscher Musikkritiker E. V. und nicht eines Kollegiums, das ad hoc ernannt werden soll.

So erscheint die persönliche Angelegenheit für mich abgetan, und über die sachliche erwarte ich in Ruhe den Spruch des Schiedsgerichtes. *Robert Hernried.*

Anmerkung der Schriftleitung: Die Schriftleitung wird dem hier gemachten Vorschlag folgen und die strittige Frage einem unparteiischen Schiedsgericht, bestehend aus fünf Köpfen, zur Entscheidung vorlegen. Das gefällte Urteil wird sodann in diesen Blättern veröffentlicht werden.

Zur Frage der Dilettanten-Orchestervereine

Offener Brief an Herrn Walter Abendroth (Altona).

Sehr geehrter Herr Abendroth!

Ihr Artikel unter obiger Ueberschrift in Heft 23 dieser Zeitschrift wird unzweifelhaft nicht nur in Liebhaberkreisen, die das Orchesterspiel pflegen, sondern auch bei allen, denen die musikalische Volksbildung am Herzen liegt, großes Interesse finden. Sehr erfreulich ist es, daß diese von Ihnen berührten Fragen überhaupt einmal öffentlich behandelt werden. Vieles, was Sie z. B. über die Qualitäten eines Dirigenten oder über das Durchspielen oder über die Neuaufnahme von Mitgliedern sagen, ist durchaus richtig und kann nicht genug beachtet werden. Anderes bedarf aber doch der näheren Beleuchtung und ich bitte Sie, sehr geehrter Herr Abendroth, dazu hier Stellung nehmen zu dürfen. Vorbemerken möchte ich, daß ich im „Bunde deutscher Orchestervereine", in welchem sich Liebhabervereine, die unter Ausschluß gewerblicher Zwecke das Orchesterspiel pflegen, zusammengeschlossen haben, mannigfache Gelegenheit zur Beobachtung der Vereinstätigkeit habe und an dieser Stelle natürlich auch nur meine subjektive Auffassung darlege.

Ihrer Ansicht, daß die Orchestervereine ihren Veranstaltungen stets einen inoffiziellen, internen Charakter verleihen und nicht kritisiert werden wollen, kann ich nicht zustimmen. Im Gegenteil, es ist eine alte Klage der Orchestervereine, daß ihre Aufführungen seitens der Fachkritik kaum Beachtung finden und wenn schon, mit einem Maßstab gemessen werden, der mehr von Wohlwollen als von kritischem Gefühl diktiert ist. Gewiß gibt es manche Orchestervereine, die im stillen nur für ihre Mitglieder wirken und nicht an die Oeffentlichkeit treten, aber die große Mehrzahl der Orchestervereine tritt alljährlich mit mehreren Sinfonie-Konzerten vor die große Oeffentlichkeit und zwar teilweise mit Programmen, die auch einem Berufsorchester keine Unehre machen würden. Es wäre sehr zu wünschen, wenn Ihre Anregungen bei der Fachkritik Widerhall finden würden, damit die öffentlichen Konzerte der Orchestervereine künftighin auch von der Kritik sachgemäß besprochen werden, denn nur dann ist eine Förderung ihrer idealen Bestrebungen zu erwarten.

Es ist auch nicht richtig, daß die Mehrzahl der Orchestervereine von ehemaligen Militärmusikmeistern geleitet wird. Unter den etwa 80 Vereinen, mit denen ich in Berührung komme, befinden sich zwei, deren Dirigenten ehemalige Militärmusikmeister sind und weitere drei, die als ehemalige Hoboisten heute eine Beamtenstellung bekleiden. Die Mehrzahl befindet sich zudem in kleinen Orten, in denen es ja überhaupt an akademisch gebildeten Dirigenten fehlt. Es dürfte Ihnen doch wohl nicht unbekannt sein, daß in den größeren Städten die Orchestervereine fast durchweg von akademisch gebildeten Fachmusikern geleitet werden und ich vermute deshalb, daß Sie Ihre Erfahrungen wohl hauptsächlich bei gewerbsmäßigen Nebenberuflerorchestern oder -Kapellen gesammelt haben, bei denen die künstlerischen Ziele hinter den gewerblichen zurücktreten.

Sie empfehlen den Orchestervereinen das Studium alter Musik, wie sie in gewiss ausgezeichneten Sammlungen Riemann und Schering veröffentlicht haben. Nun ist aber ein Orchesterverein kein „Collegium musicum". Bei dem Studium derartiger Werke, die nur eine ganz kleine Besetzung haben, meist nur Streicher, oft ohne Bratschen, und dazu das — so selten einwandfreie — Klavier als Cembalo-Ersatz, würden die Bläser unbeschäftigt bleiben und damit der Orchesterverein sehr schnell auseinanderfallen. So wichtig es auch ist, nach rückwärts den Kreis der gespielten Literatur zu erweitern (Concerti grossi und Verwandtes), so scheint es mir andererseits eine schöne Aufgabe für die Dirigenten, ihre Mitglieder, die doch in ihrem Beruf mitten im pulsierenden Leben

stehen, auch mit der musikalischen Sprache unserer zeitgenössischen, namentlich auch der lebenden Komponisten bekanntzumachen. Es gibt eine gar nicht unbeträchtliche Anzahl von Werken moderner Tonsetzer, die auch für Liebhaberorchester technisch wohl ausführbar sind; die nähere Bekanntschaft mit ihren Werken wird zweifellos auch dem Verständnis ihres Wollens die Wege ebnen. In Wirklichkeit liegen die Dinge heute so, daß der Musiklernende lediglich mit der Muttermilch der klassischen Musik von Haydn bis höchstens Brahms aufgezogen wird und deshalb sowohl zu der vorklassischen wie auch zu der zeitgenössischen Musik kein rechtes Verhältnis finden kann.

Nicht ganz klar ist mir, welches Gebiet Sie meinen, auf dem nur Berufskünstler alleiniges Lebens- und Eigentumsrecht genießen können, sollen und dürfen. Es wird niemand im Ernst bestreiten, daß z. B. ein gutes Städtisches Orchester eine Haydnsche Sinfonie — rein technisch — besser spielen wird als ein Liebhaberorchester, daß aber auch wieder die Berliner Philharmoniker dieselbe Sinfonie besser als das Städtische Orchester zur Wiedergabe bringen können. Ausschlaggebend kann meiner Ansicht doch nur sein, ob das Liebhaberorchester den technischen Anforderungen gerecht wird. Ein anderes ist es, ob der Dirigent es versteht, seine künstlerische Auffassung auf das Orchester zu übertragen; das steht aber auf einem anderen Blatt. Flüchtiges Durchspielen von Werken — darin gebe ich Ihnen vollkommen recht — ist ein Unfug, von dem ich aber glaube, daß es sich künstlerisch ernst zu nehmende Mitglieder auf die Dauer auch nicht gefallen lassen.

Sie sehen, verehrter Herr Abendroth, daß ich das Wort „Dilettant" geflissentlich vermeide und zwar deshalb, weil sich „Dilettantismus" in des Wortes tadelnder Bedeutung ebensogut beim Berufsmusiker finden kann, umgekehrt kann man im allgemeinen beobachten, daß gerade der Liebhaber mit gründlicherer und ehrlicherer Begeisterung an seine Aufgaben geht. Wollen wir nicht lieber künftig nur von Liebhabern oder Nichtberufsmusikern im Gegensatz zu den Berufsmusikern reden?

Dies wäre das, was ich in der Hauptsache auf Ihre sehr interessanten Ausführungen in Kürze zu erwidern habe. Die Erkenntnis der künstlerischen Ziele der Orchestervereine ist eine der Hauptsorgen unseres Bundes und diese Frage wird auch eine hoffentlich ausgiebige und fruchtbringende Diskussion auf unserem am 3. und 4. Oktober in Bonn stattfindenden ersten Bundestag deutscher Orchestervereine finden, zu dem Sie herzlich einlädt

Ihr ergebener

Franz Menge

vorl. Vorsitzender

des Bundes deutscher Orchestervereine.

Mainz, 13. September 1925.

Die Bayreuther Festspiele 1925

Die beiden ersten Bayreuther Festspieljahre seit der Wiedereröffnung des Unternehmens 1924 und 1925 beanspruchen in der Geschichte Bayreuths besondere Bedeutung. Galt es für die Leitung der Festspiele im vorigen Sommer zu beweisen, daß der alte Bayreuther Gedanke, nach einer Pause von zehn Jahren zum erstenmal wieder in die Tat umgesetzt, nichts von seiner ursprünglichen Kraft, Lebendigkeit und Einfluß auf unser deutsches kulturelles Leben verloren hat, daß Bayreuth auch ferner eine nationale Notwendigkeit für uns Deutsche ist, so mußten die diesjährigen Festspiele zeigen, daß in Bayreuth, wie in früherer Zeit, unablässig und zielbewußt an der Vervollkommnung des Erreichten gearbeitet worden ist. Stillstand würde, wie überall, für Bayreuth Rückschritt, und binnen kurzem der Untergang sein. Nur wer ohne voreingenommen zu sein mit empfänglichen Sinnen den Festspielen dieses Sommers beigewohnt hat, wird freudig bekennen müssen, daß selbst die kühnsten Erwartungen der alten Bayreuther übertroffen wurden, daß auch ein streng kritischer Maßstab nicht gescheut zu werden brauchte.

Der Spielplan war der gleiche wie 1924; neben den beiden feststehenden Säulen des Bayreuther Gebäudes, dem Ring und dem Parsifal, zum vierten Male seit 1911 die Meistersinger.

Fritz Busch, der sich im Sommer des vorigen Jahres so erfolgreich und Hoffnung für die Zukunft verheißend mit der Leitung dieses Werkes in Bayreuth eingeführt hatte, fühlte sich bewogen, kurz vor Beginn der Proben seine Mitwirkung zu versagen. Die Leitung geriet zunächst dadurch in Verlegenheit. Bayreuth muß seiner Natur nach Improvisationen, plötzliches Einspringen vermeiden. In letzter Stunde erbot sich der treubewährte Carl *Muck*, diese stärkste Verkörperung echter Bayreuther Tradition, der unerreichte Meister in der Stabführung bei den Werken Wagners, außer dem Parsifal auch noch die Meistersinger musikalisch zu betreuen. Es gereichte dem Wunderwerk zum Segen! Es war, als wenn der Geist und Leben sprühende Sinn des unvergeßlichen Hans Richter wieder über allem waltete. Die unzähligen köstlichen Feinheiten der Partitur wurden ebenso in herrlichster Klarheit hervorgehoben, wie die gewaltigen Steigerungen mit erschütternder Wucht zu Gehör gebracht. Muck unterstreicht die Tendenz der Festspielleitung, das Werk durchaus auf den Charakter des Lustspielmäßigen zu tönen: gleich das Vorspiel rauscht in äußerst beschwingtem Zeitmaß vorüber und erreicht gerade dadurch am Schluß eine unerhörte Wucht.

Bei der Inszenierung hat *Siegfried Wagner* gegen die vorjährige Aufführung nur wenige, aber bedeutsame Aenderungen vorgenommen: die Schusterstube wird durch seitliche Vorhänge zu größerer Intimität eingeengt, die Festwiese durch Fortnahme der Bäume freier gestaltet. Sonst bewunderte man von neuem die von den Aufführungen der Vorjahre her sattsam bekannte unvergleichliche Kunst der Spielleitung Siegfried Wagners, die sich kaum in einem andern Werk so leuchtend offenbart wie gerade bei den Meistersingern. Ganz besonders erscheint mir stets als vorbildlich der erste Aufzug in der Gruppierung und Charakterisierung der einzelnen Meister, der Lehrbuben, der wechselnden Stellungen des Sachs und des Beckmesser, von den Massenszenen der beiden letzten Aufzüge ganz zu schweigen. Man ersah deutlich, daß rastlose Arbeit auch hier bedeutsamen Fortschritt erzielt hatte. Wer Meister *Rüdels* Chor im Jahre 1924 zu bewundern Gelegenheit gehabt hatte, mußte staunend bekennen, daß das schier als unmöglich Erscheinende zur Tat geworden war: eine Steigerung der Wirkung. Die Prügelszene, wie der Schluß des Werkes sind jetzt in Bayreuth von unbeschreiblicher Wirkung. Die Besetzung der Hauptpartien brachte nur zwei Neuerungen: Claire *Born*-Wien war ein in der Erscheinung liebliches Evchen mit jugendlich leuchtendem, warmem Organ, voll ergreifender Innerlichkeit, sieghaft in der Führung des Quintetts. *Zimmermann*-München alternierte mit dem bisherigen Vertreter des David und überraschte durch Jugendlichkeit, natürlich unbefangenes Spiel und eine Stimme von entzückendem lyrischem Klang. Die andern Leistungen waren bekannt: *Weil*-Stuttgart ein herrlicher Sachs von ergreifender Gemütstiefe, Wärme, Ueberlegenheit und echtem Humor, ausdauernd bis zum Schluß, unstreitig einer der allerersten seines Fachs; *Clewing*-Berlin ersetzt durch sein strahlendes, die nötigen Steigerungen zulassendes Organ und Natürlichkeit des Vortrages, was ihm vielleicht an Jugendlichkeit und innerer Wärme abgeht; *Schultz*-Berlin der unvergleichliche, aufs schärfste charakterisierende Beckmesser, der würdige Pogner des famosen Bassisten *Bader*-Dresden mit auffallend schöner, hoher Stimmlage, *Sonnen*-Braunschweig überaus charakteristisch als Kothner, L. *Dörwald*-Leipzig ganz am Platz in der Rolle der Magdalena;

die übrigen Meister von zum Teil ersten Kräften besetzt, endlich eine allen alten Bayreuthern ans Herz gewachsene Figur, der ergötzliche Nachtwächter von Paul *Klanthe*-Freiburg.

Kaum endenwollender Jubel durchbrauste das Haus nach Zusammengehen der Gardine am Schluß und verklang erst allmählich, als Siegfried Wagner von der ersten Bank aus dankte. Eine Aufschrift der Leitung mit der Mahnung „Hier gilt's der Kunst" hatte gebeten, von der Wiederholung jener mißverständlichen Aufwallung des Vorjahres, in patriotischer Begeisterung das Deutschlandlied zu singen, abzusehen. Das war recht getan: Derartige Exzesse des Gefühls können zwar nur von übelwollender Seite falsch aufgefaßt werden, sind aber schon vom künstlerischen Standpunkt aus unmöglich. Alles, was nach Politik schmecken könnte, gehört nicht nach Bayreuth.

Der Parsifal, wiederum unter Mucks meisterlicher Stabführung, wurde von neuem zum ungeheuren Erlebnis, einzig möglich hier an der Stätte ungetrübten Kunstgenießens „fern vom Qualm der Großstadt". Dekorativ neu war die erste Szene des zweiten Aufzuges mit einer Neugestaltung des Zauberturmes, etwas stark stilisiert im Vergleich zu den gewohnten, unverändert beibehaltenen übrigen Dekorationen. Und endlich neue Kostüme für die Blumenmädchen, die jetzt nur aus flüchtig übergeworfenen Gewändern bestehen.

In der Besetzung gab es keine Ueberraschung, wenn nicht für mich die, daß Emmy *Krüger* die vielgerühmte Darstellerin der Kundry, Barbara *Kemp*, trotz deren Meisterschaft in der Verkörperung dämonischer Figuren, an wahrer Innerlichkeit der Darstellung und Vergeistigung des Vortrags, sowie an stimmlicher Schönheit um ein Bedeutendes überragte, von der faszinierenden Erscheinung der Krüger ganz abgesehen. Sonst die bekannten Vertreter der führenden Partien: Carl *Braun*-Berlin ein würdiger, im ersten Aufzug lebendig und kraftvoll gestaltender Gurnemanz von verklärter Hoheit im letzten Aufzug, der den Beweis lieferte, wie viel natürlicher seinem Organ die Baßlage ist, als diejenige des Baritons; *Scheidl*-Berlin, der echte Gralskönig, voll tiefer Schmerzensleidenschaft und Erlösungssehnsucht im vollen Glanz seines herrlichen kraftvollen und doch durchaus lyrisch gefärbten Organs; *Habichs*-Berlin als Klingsor, der vollendete Meister scharf betonter Charakteristik mit prachtvoller, vollendet gebildeter Stimme. *Melchiors* Parsifal schien mir gegen das Vorjahr gewachsen und merklich vertieft, das seltene Organ zeigte sich wieder als die wohl größte und in der Höhe schönste Heldentenorstimme der Gegenwart, wie *Walzke*-Berlin in den wenigen Worten des Titurell eine der wertvollsten Baßstimmen hören ließ. Die Chorleistung war vollendet, ebenso diejenige des Orchesters von mystischer Abgeklärtheit und erhabenster Größe. Nur eine Persönlichkeit von derart überragender Musikalität, philosophischer Abgeklärtheit und sittlicher Größe des Charakters, verbunden mit höchster Energie, voll hingebender Treue für das Werk, wie Muck, vermag eine solche Tat zu vollführen. Die Festspiel-Gemeinde verharrte nach dem Ausklingen der letzten Akkorde in ergriffenem Schweigen. Es hat sich wieder einmal deutlich gezeigt: einzig Bayreuth vermag das Original des Parsifal stets von neuem zu beleben. Diese Erkenntnis scheint sich jetzt allmählich auch in weiteren Kreisen Bahn zu brechen.

Am sichtbarsten offenbarten sich die Früchte der in Bayreuth geleisteten Arbeit bei den Aufführungen des Ringes, und zwar fast gleichmäßig in allen vier Teilen des Riesenwerks. Hier war szenisch sehr viel geändert. Bayreuth verharrt mit Recht bei der überkommenen, naturalistischen Inszenierung, verbessert aber unablässig und zeigte in diesem Jahre verblüffend getreue Bilder der geforderten Szenen. Alle Felsendekorationen waren massig, von hoher Schönheit und boten dem genialen Spielleiter fast in jedem Aufzug Gelegenheit, die Darsteller dem dramatischen Fluß der Handlung entsprechend zu gruppieren. Das zeigte sich vor allem im Rheingold, im zweiten Aufzug der Walküre und der Götterdämmerung. Dieser letzte Akt bedeutet heute die Höhe Bayreuther dramatischer Kraft und wirkt mit der Gewalt einer antiken Tragödie. Selbstverständlich aber nur, wenn neben dem unerhört großartigen Mannenchor Rüdels die übermenschlichen Figuren der Dichtung durch Darsteller verkörpert werden, wie sie Bayreuth diesmal in Olga *Blomé*, Rudolf *Ritter*, Walter *Soomer*, Josef *Correk*, *Habich* und Claire *Born* zur Verfügung standen.

Wenn ich die gewaltige Leistung des Orchesters würdigen soll, so gedenke ich vor allem mit Wehmut des unlängst aus dem Leben geschiedenen, langjährigen musikalischen Leiters der Bayreuther Ring-Aufführungen, des Darmstädter Generalmusikdirektors Michael *Balling*. Mit ihm sinkt ein Stück lebendigster Bayreuther Tradition dahin, ein Mann von feinstem musikalischem Gefühl, unbeugsamer Energie, bewährter Treue. Schon vom Tode gezeichnet rang er seiner erlahmenden Kraft noch eine gewaltige, die Partitur herrlich ausdeutende Leistung ab.

Im Rheingold zeigten sich unter den darstellenden Künstlern die meisten Veränderungen, sämtlich bedeutsame Verbesserungen. gegen das Vorjahr. Der Wotan Friedrich *Schorrs*-Berlin, natürlich noch mehr hervortretend in den beiden ersten Hauptteilen (Walküre und Siegfried) kann wohl als der bedeutendste jetzige Sänger und Darsteller der anspruchsvollen Partie bezeichnet werden. Das wahrhaft königlich klingende Organ, die geistige Beherrschung der Dichtung, ein großes Gestaltungsvermögen lassen die figürliche Unzulänglichkeit wie die mangelnde Klangfülle der Höhe in den Hintergrund treten. Sein Aufbau der großen Erzählung im zweiten Aufzug der Walküre war eine herrliche Leistung, ebenso die ganze Durchführung der Wandererpartie. Die Fricka von Marie *Ranzenberg*-Wien bedeutete, besonders in der Walküre einen erfreulichen Fortschritt gegen die frühere Besetzung. Auch die Freia war bei Helena *Boy* in besten Händen. Ein interessantes Experiment war der Loge von *Wolff*-Würzburg. Vom gesanglichen Standpunkt aus vielleicht noch etwas dilettantisch, überraschte er durch scharfe Charakteristik und fesselte in jedem Augenblick. Emmy *Leisners* pastoser Alt brachte ebenso wie im Siegfried die geheimnisvollen Worte der Wala zu eindringlichster Wirkung. Ganz überragend ist jetzt der Alberich von Habich-Berlin, eine Meisterleistung in jedem Wort und jeder Gebärde, gewaltig in seinem Kampf gegen die Götterwelt, ergreifend bei seinem Sturz und folgenden Fluch. Dazu Soomers prachtvoller Fasolt, in prägnantester Deklamation (ein Muster für alle jungen Sänger), *Elschners* köstlicher Mime, *Guth*-Brünn als sicher gezeichneter Fafner, ein Rheintöchtertrio — *Sinneck, Fromm, Sarauw,* von herrlichem Wohllaut: so war die Gesamtwirkung des Rheingoldes groß und tief, erheblich diejenige des Vorjahres übertreffend.

Einen besonderen Höhepunkt bedeutete wiederum der erste Aufzug der Walküre. Neben dem kraftstrotzenden, ergreifenden Siegmund von Melchior, der sein herrliches Organ in gewaltigen, und dann wieder weichsten Tönen ausströmen ließ, und der Urgestalt des finsteren Hunding Soomers (die zweite Meisterleistung dieses echten Bayreuther Sängers im Ring) die blonde Lichtgestalt der schönen Emmy Krüger. Stimme, Erscheinung, plastische Darstellung, innerste Anteilnahme in jedem Moment des Dramas, oft nur durch fast unmerkliche Bewegungen der Arme angedeutet, vereinigen sich zu einer die höchsten, früheren Bayreuther Erinnerungen (Rosa Sucher) erreichenden, ganz unvergleichlichen Leistung. Der Jubel am Schluß wollte kein Ende nehmen. Auf gleicher Höhe standen, dank der Künstlerschaft von Olga Blomé-Stuttgart und Schorr-Berlin, sowie des Wälsungen-Paares und eines machtvollen Walküren-Ensembles die beiden anderen Aufzüge der Walküre.

Die Wirkung von Siegfried und Götterdämmerung ist zum größten Teil bedingt durch die Verkörperung des Siegfried.

Rudolf Ritter-Stuttgart bringt für den freien Ideal-Menschen, wie für den Germanenhelden die strahlende Erscheinung und das wundervolle, vollendet gebildete Organ mit, das allen Anforderungen der Riesen-Partie gewachsen ist und ebenso die lyrischen Episoden in zartesten Tönen erklingen läßt. Die Schlußszene des Siegfried erreichte durch ihn und Olga Blomé die Wirkung des ersten Aufzuges der Walküre. Der Mime Elschners ist eine sich jedem Zuhörer unvergeßlich einprägende Figur, von packendster Dämonie und unheimlichem Alben-Humor. Seine Szene mit Alberich-Habich im zweiten Aufzug ist unbeschreiblich!

Mit der Götterdämmerung wurde der Gipfelpunkt erreicht. Endlich ein kraftvoller Gunther, gesungen von dem hochtalentierten, jungen Dresdener Baritonisten Josef Correk (der in der Generalprobe der Meistersinger einen herrlichen Sachs sang), eine interessante Gutrune von Claire Born, der unheimliche, gewaltige Hagen Soomers (seine dritte und bedeutendste Nibelungenpartie), ein vollendetes Nornentrio — E. Leisner, die auch die bedeutsame Figur der Waltraute überragend verkörperte, Aenne Maucher-Berlin und Overgaard-Berlin. Ritters Siegfried steigert sich bis zur Todesszene in groß angelegter Weise. Seine Erzählung, sein Sterben wirken erschütternd. Die Brünnhild Olga Blomés ist für mich eine der bedeutendsten Leistungen der heutigen deutschen Bühne. Ihre königliche Erscheinung, die ganze Art der Darstellung, das mächtige, auch zur zartesten Lyrik befähigte Organ lassen sie für das kühne, herrliche Wotanskind besonders prädestiniert erscheinen. Im zweiten Aufzug der Götterdämmerung erreichte ihre Darstellung eine gewaltige Höhe, welche die gesamte Zuhörerschaft unwiderstehlich fortriß. Der große Monolog des Schluß-Aufzuges wurde in erhebendstem Stil, mit herrlichstem Stimmklang, ohne jede Spur einer Ueberanstrengung vorgetragen.

So endete der erste Festspiel-Cyklus in verheißungsvollster Steigerung, begleitet vom Enthusiasmus der Bayreuther Gemeinde, die nicht ruhte, bis ihr Dank von dem genialen Hüter und Mehrer des Bayreuther Erbes, Siegfried Wagner, persönlich entgegengenommen wurde.

Bayreuth lebt und wirkt in voller Kraft für deutsche Kunst und nationale Kultur. *Albert von Puttkamer.*

•

Die Festspiele in Salzburg

Von Prof. MAX AUER

Die neuerstandene Festspielgemeinde, die sich kraftvoll von der Vorherrschaft Wiens losgesagt und nun in Salzburg selbst ihr Zentrum hat, vollbrachte mit den die ganze zweite Hälfte August ausfüllenden Veranstaltungen die erste Großtat, die ihr einen ungeahnten äußeren Erfolg brachte. Salzburg dürfte noch in keinem früheren Festspieljahr so viele Gäste aus aller Herren Länder beherbergt haben, wie diesmal.

Wie sich die Zeiten ändern! Einst war *Lilli Lehmann* die Patronin, der gute Geist und die Hohepriesterin des Mozart-Kults an der Spitze der glänzenden Mozart-Feste der Vorkriegszeit. Der Genius loci schwebte segnend über den Veranstaltungen. Heute ist das anders geworden! Die ganze Veräußerlichung der Nachkriegszeit, die Schaulust und Filmsehnsucht der Menge kam in diesem Festspiel auf ihre Rechnung. Es war der Geist der Sensation, der in Form des *Reinhardt*schen „Theaters" ein zum großen Teil snobistisches Publikum nach Salzburg zog und das Fest zu einem glänzenden Geschäft ausgestaltete. Wie vereinbart sich das aber mit den Aufgaben einer Mozart-Gemeinde?

Die Darbietungen zerfielen in Vorstellungen auf der Mysterienbühne, Opernaufführungen und Konzerte.

In den vorangehenden Jahren hatte Prof. Reinhardt als Schauplatz für die Aufführung des „Jedermann" den Domplatz mit der Fassade des Domes als Hintergrund, dann für das „Welttheater" gar das Innere der „Kollegienkirche" benützt, gegen welchen Mißbrauch schließlich der Papst einschreiten mußte. Nunmehr hat sich Reinhardt mit dem neuen *Festspielhaus* selbst einen Dom erbaut, der von Architekt *Eduard Hütter* entworfen, einen außerordentlich stimmungsvollen Rahmen für die Vorstellungen bildet. In diesem Raum vollzog sich nun die Darbietung des „Großes Welttheater" und des „Mirakel", welch letzteres den eigentlichen Anziehungspunkt der heurigen Festspiele bildete und für welches der Bühnenraum ausschließlich angelegt ist.

Was den musikalischen Teil dieser Aufführungen betrifft, so waren Chöre, teils gregorianischer Choral, teils Kirchen- und Volkslieder, sowie die vom Direktor des Mozarteums, *Bernhard Baumgärtner*, stammende und vom Mozarteum-Orchester gespielte Musik zu den Zwischenspielen nicht auf der Höhe der schauspielerischen Leistungen.

In der letzten Woche gesellten sich zu den Vorstellungen im Festspielhaus die Opernaufführungen der Wiener Staatsoper. Zur Aufführung kamen zwei Mozartsche Werke: „Don Juan" und „Figaros Hochzeit" und ein italienische komische Oper: „Don Pasquale" von Donizetti. Bei diesen Darbietungen wurde es uns so recht klar, daß die eigentliche Aufgabe der Salzburger Festspiele ganz in Vergessenheit geraten ist. Wenn die Mozart-Gemeinde ihrer Aufgabe gerecht werden will und nicht zu einer Pantomimengesellschaft herabsinken soll, so muß sie sich als oberstes Ziel wieder eine geradezu einseitige Pflege des Mozart-Kults zur Aufgabe stellen. Mozart darf nicht als Aushängeschild der Salzburger Feste mißbraucht werden, seine Wunderwelt muß vielmehr den Mittelpunkt derselben bilden. Es genügt nicht die Wiener Staatsoper einfach kommen zu lassen und die gewöhnlichen Wiener Aufführungen hierher zu übertragen, nein, in Salzburg müßten Musteraufführungen geboten werden, die für alle Welt maßgebend wären wie die Wagner-Aufführungen von Bayreuth. In der Vorkriegszeit war es noch so. Man denke an die unvergeßlichen Aufführungen unter *Gustav Mahler*! Vor allem aber war ein leitender und schaffender Geist über dem Ganzen, *Lilli Lehmann*. Salzburg hat heute wohl für die schauspielerischen Darbietungen einen überragenden Führer, für die Hauptsache aber fehlt der beschwingende und erneuernde Geist. Vor allem dürfte an den musikalischen Darbietungen nicht gespart werden. Bedenkt man, welche Summen für Reinhardts Aufführungen aufgebracht werden mußten (das Festspielhaus allein in seinem noch unfertigen Zustand verschlang 14 Milliarden Kronen), für eine Sache, die mit der Mozart-Stadt doch eigentlich gar nichts zu tun hat, so ist es klar, daß die Mozart-Sache eben ganz als Nebensache behandelt wird. Was nun die Aufführungen anbelangt, waren sie dank der Dirigentenpersönlichkeiten musikalisch auf einer ganz bedeutenden Höhe, wodurch jedoch die Mängel der Rollenbesetzung und der Inszenierung nicht beseitigt werden konnten.

Den „Don Juan" leitete Dr. *Karl Muck*, gewiß eine der markantesten Dirigentenpersönlichkeiten und ein Letzter der echten Bayreuther Tradition. Aber mit einem ihm gänzlich unbekannten Personal und mit unzulänglichen Proben kann auch ein solcher Meister keine Musteraufführung zustande bringen, um so weniger, wenn sogar die Titelrolle eine Fehlbesetzung aufweist. An Stelle *Duhans*, der nicht gekommen war, mußte der in einer Unsumme von Rollen bewanderte hochmusikalische und intelligente *Jerger* den Don Juan geben. Für die Leidenschaftlichkeit und Dämonie des großen Verführers war Jerger eben die ungeeignetste Persönlichkeit, trotz seiner stimmlichen und musikalischen Vorzüge. Auch die glänzende Wagner-Gestalt einer *Wildbrunn* konnte als Donna Anna die idealste Vertreterin dieser klassischen Heroinengestalt durch die Lehmann von einst nicht vergessen machen,

da sie schon ihr gewaltiges Organ vornehmlich in dem kleinen Raum des Salzburger Theaters bändigen muß und ihr die echte klassische Gesangskunst nicht in dem erforderlichen Maße zur Verfügung steht. Wirkliche Festspielgestalt war der Leporello des wunderbaren *Richard Mayr* und etwa noch das stimmlich wie spielerisch ganz reizende Zerlinchen der *Lotte Schöne,* die sich wie Mayr auch als Konzertsängerin Lorbeeren pflückte. *Claire Born* als Donna Elvira kam in Stil und gepflegter Gesangskunst den Anforderungen ihrer Rolle nahe, ebenso waren die Herren *Gallos* (Oktavio), *Madin* (Masetto) und *Markhoff* (Gouverneur) treffliche Vertreter ihrer Rollen.

Mucks musikalische Leitung betonte vor allem das Tragische des unsterblichen Werkes. Er wurde mit den Mitwirkenden lebhaft gefeiert.

Die Aufführung des „Figaro" stand insofern unter einem günstigeren Stern, als der musikalische Leiter, Operndirektor *Franz Schalk,* mit dem Ensemble seines Institutes verwachsen ist. Auch die wesentlich bessere Besetzung der Hauptrollen kam der Aufführung zustatten, so daß sie sich am ehesten einer Festaufführung näherte. Echt Mozartsche Heiterkeit, Helle und Grazie beschwingte diese Aufführung, in der Schalks ganze Liebe zu Mozart zum Ausdruck kam.

Die Titelrolle lag auch diesmal in den Händen Jergers und sie lag ihm wesentlich besser als im Don Juan. Nur der Cherubim war durch Frl. Anday stimmlich und körperlich zu beschwert, zu massig. Allerliebst die Susanne des Frl. Ivogün.

Wenn man einer Katze die Wahl läßt zwischen einer Ananas und einer Wurst, so wird sie sich ohne lange Ueberlegung auf die Wurst stürzen. Setzt man einem größtenteils vergnügungssüchtigen Publikum Mozarts Edelwerke und eine komische Oper von der Plumpheit eines Don Pasquale vor, so wird es letztere vorziehen. So würde auch bei einer Umfrage in Salzburg die Stimmenmehrheit für Donizetti ausgefallen sein. Die Kunstgattung, die Mozart kraft seines Genies, kraft seiner deutschen Geistestiefe überwunden hat, stellt man ihm heute bei festlichem Anlaß an der Stätte seiner Geburt entgegen. Man hat also alles getan, um das Publikum von der eigentlichen Aufgabe, die in Salzburg zu leisten wäre, abzulenken. *Bruno Walter* hat sich damit wohl die leichteste Aufgabe gestellt und damit eine Vollkommenheit erzielt, wie sie bei Mozart nicht erreicht werden konnte. Vor allem waren die wenigen Rollen glänzend besetzt und das Zusammenspiel ein hemmungsloses.

Richard Mayr als Don Pasquale trug echt Salzburgischen Humor in das Stück, neben ihm die Norina der *Ivogün* darstellerisch wie gesanglich entzückend. Kammersänger *Erb* als Ernesto und Wiedemann als *Maletesto* standen den beiden Hauptpersonen würdig zur Seite.

Das Wiener Philharmonische Orchester war bei allen Aufführungen unübertrefflich, wenn auch das vollbesetzte, wenig akustische Haus die gewohnte Farbenpracht abstumpfte.

Während der ganzen Spielzeit waren Kammermusikkonzerte des Wiener Rosé-Quartettes und der Bläservereinigung der Philharmoniker eingestreut, von denen ich nur dem letzten beiwohnen konnte. Es war eine echte und rechte Mozart-Matinee voll edelster Musizierfreudigkeit. Gespielt wurden: das Sextett für 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner (K.V. 253) aus den sechs Divertimenti, die Mozart 1775—1777 für die Tafelmusiken des Erzbischofes geschrieben hatte, das Trio Es dur für Klarinette, Bratsche und Klavier (K.V. 498o), genannt das Kegelstatt-Trio, das Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, Es dur (K.V. 452) und drei kleine Klavierstücke. Den Höhepunkt des Konzertes bildete wohl die Wiedergabe des Quintettes, das in idealer Schönheit und stilistischer Vollkommenheit erklang. Der Bläservereinigung war der junge Pianist *Rudolf Serkin* beigezogen worden, der sich dem vorzüglichen Ensemble gleichwertig einordnete und sich auch in den Einzelvorträgen als, von einigen etwas robusten Sforzati abgesehen, gediegener Mozart-Spieler einführte.

Den geistigen Höhepunkt der ganzen Festspiele bildeten unstreitig die drei Orchesterkonzerte der Philharmoniker. Aber in der Programmbildung zeigte sich der Mangel einer obersten verantwortlichen musikalischen Leitung. Allem Anscheine nach war es den Dirigenten freigestellt, die Werke unabhängig voneinander zu wählen. Muck mußte mit Staunen schließlich bemerken, daß Mozart mit keiner Symphonie vertreten war, und so wählte er für sich die g moll-Symphonie. Wie naheliegend wäre es gewesen, da doch endlich eine Konzertorgel zur Verfügung steht, auch ein großes Chorwerk Mozarts aufzuführen.

Dank des herrlichen Orchesters und der drei großen Dirigentenpersönlichkeiten gestaltete sich jedes der drei Konzerte zu einem Ereignis besonderer Art. Bruno Walters leichte Hand waltete über dem ersten Konzert, das Haydns für Paris geschriebene *Symphonie No.* 10 D dur in wundervoller Ausfeilung und besonders graziöser Wiedergabe des Finale bot. In dem *Klavierkonzert* Es dur (K.V. 482) von *Mozart* konnte nun Rudolf Serkin seine reife und stilechte Meisterschaft zeigen. Den Beschluß bildete die *Zweite Symphonie D dur* von *Johannes Brahms.* Walter brachte das Werk mit einer ungewöhnlichen Leuchtkraft und sonnigster Heiterkeit zu Gehör.

Eine ganz anders geartete Persönlichkeit stand bei dem zweiten Konzert am Dirigentenpult: Dr. *Paul Muck.* „Die Tragische" unter den Symphonien Mozarts, *die g moll,* und Beethovens *„Eroika"* läßt er in schlackenloser Reinheit und Größe erstehen, und niemand kann sich des gewaltigen Eindrucks entziehen und minutenlang braust der Beifall durch den Raum.

Die Krönung des Festes bildete das dritte Konzert mit *Schuberts „Unvollendeter"* und *Bruckners Siebenter Symphonie.* Mit unvergleichlicher Farbenpracht und wienerischer Wärme erklingt unter *Franz Schalks* Stab Schuberts unvergängliches Tongedicht und als Hoherpriester beschwört er die erhabenen Klänge des Brucknerschen Riesenwerkes aus ihrem mystischen Urgrund zu tönendem Leben. Das war das wahre Mysterium der Festspiele.

Eine wahrhaft würdige Mozart-Feier außerhalb des Programmes der Festspiele bot der Domchor durch die zyklische Aufführung *Mozartscher Messen* unter Domkapellmeister *Franz Gruber.*

*

Houston Stewart Chamberlain

Am 9. September feierte *Houston Stewart Chamberlain* in Bayreuth seinen 70. Geburtstag, körperlich in schwer leidendem Zustand, doch ungebrochenen Geistes und umgeben von der treuen Pflege seiner verehrungswürdigen Gattin, der Tochter Richard Wagners. Im Leben dieses umfassenden Dichters und Denkers, der wie kein anderer die Größe deutscher Geisteswelt verkündet hat, spielt der Bayreuther Meister eine ausschlaggebende Rolle: Richard Wagner ist es, der Chamberlain, dem geborenen Engländer, eine tief innere Wahlverwandtschaft zum Deutschtum sich bewußt werden ließ. „So allumfassend ich auch das Deutschtum empfand, als seine Sonne erkannte ich den Schöpfer der Meistersinger", schreibt Chamberlain in den „Lebenswegen meines Denkens", seiner 1919 erschienenen geistigen Selbstbiographie. Drei Namen sind es, die für Chamberlain einen Gipfelpunkt deutschen Geisteslebens bedeuten: Kant, Goethe und Richard Wagner; diesen drei großen Geistern hat er drei so wunderbare Werke gewidmet, daß wir an das Wort Schopenhauers denken müssen, nur ein Genie könne die Werke eines Genies wahrhaft verstehen und erfassen. Nachdem er 1892 zum erstenmal mit seiner hervorragenden Schrift „Das Drama Richard Wagners" hervorgetreten war, folgte 1895 sein großes Buch „Richard Wagner"


Verlag F. Bruckmann A.-G., München
Houston Stewart Chamberlain

durch das er sich neben Hans v. Wolzogen, als der bedeutendste Wagnerdeuter erwies. Nur ein Mann, dessen Persönlichkeit in einer umfassenden organischen Einheit des religiösen, philosophischen und künstlerischen Bedürfens wurzelt, konnte den ganzen Wagner in sich aufnehmen und so bis zum Mittelpunkt seines innersten Sehnens und Strebens vordringen, von welchem aus er dann auf geniale Weise das Werk dieses Großen deutet. Vor allem aber danken wir es Chamberlain, daß er uns das größte Vermächtnis des Bayreuther Meisters, den Bayreuther Gedanken in seiner Tiefe erschlossen hat. In der Tat besitzt der umfassende Kulturgedanke, in dessen Zeichen Chamberlains ganzes Schaffen steht, und der besonders auch in seinem berühmten geschichtsphilosophischen Werk „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts" stark hervortritt, die engste Verwandtschaft mit dem Bayreuther Gedanken: beide wurzeln in der Auffassung der Kultur als einer innigen Beziehung zwischen schöpferischen Geistern und Aufnehmenden, wobei der Vorgang der Aufnahme selbst wiederum eine schöpferische Tat bedeutet. Dr. *Hans Alfred Grunsky.*

*

Michael Balling †

Der bekannte Darmstädter Generalmusikdirektor *Michael Balling* starb nach kurzer Krankheit im Alter von 59 Jahren. Mit ihm geht einer der älteren Bayreuther Dirigenten dahin. Seit 1899 in der musikalischen Assistenz tätig, wirkte er seit 1904 dauernd als Dirigent bei den Bayreuther Festspielen mit. Bei der Wiederaufnahme der Festspiele 1924 unterzog er sich der verantwortungsvollen Aufgabe einer Neueinstudierung des „Rings", welchen er auch diesen Sommer noch trotz seines leidenden Zustandes mit größter Hingebung dirigierte. Seit 1919 begleitete er den Posten eines Generalmusikdirektors in Darmstadt, wo er sich u. a. auch durch die Pflege Siegfried Wagnerscher Kunst besondere Verdienste erwarb.

KLEINE MUSIKBERICHTE

Braunschweig. Der von Dr. Ludwig Neubeck neuverpflichtete Oberregisseur Hans Strohbach führte sich mit einer völligen Neugestaltung von „Hoffmanns Erzählungen" sehr erfolgreich ein. Zur Aufführung gelangte die große Wiener Originalfassung, die dem Werke einen ganz anderen Rahmen verleiht, als die sonst an den Bühnen übliche. Strohbach, der auch die Bühnenbilder selbst entworfen, hat das romantische Milieu verlassen und die Oper auf das aus Hoffmannschem Geiste geborene Mystische, Groteske, Pittoreske verlegt. Die Wirkungen, die er dadurch erzielte, waren frappant. Soli und Chor verschmolzen zu einem einheitlichen Ganzen. Das Werk selbst war nicht wieder zu erkennen. Die musikalische Leitung hatte Prof. Mikorey.

*

Lyck. Am 10. und 11. August fand hier eine reichbesuchte Tagung der Kirchenmusiker des Kirchenkreises Lyck statt. In den Vorträgen wurde u. a. die Rolle der Orgel im deutschen und masurischen Gottesdienst, sowie die des Kirchenchors in ländlichen Verhältnissen behandelt; weiter kamen in einem Orgelkonzert Werke von Buxtehude, Bach, Liszt und Reger zu Gehör. Es ist geplant, in Zukunft des öfteren solche Tagungen abzuhalten.

*

Ulm a. D. Die in den Sommermonaten täglich stattfindenden Orgelspiele bewegen sich durchweg auf hohem Niveau. Die Sonntagskonzerte werden belebt durch die reifen violinistischen Gaben des Münsterkonzertmeisters Dr. Hertz und durch Darbietungen auswärtiger und einheimischer Gesangssolisten. Wie letztes Jahr wurde auch diesmal eine Folge von besonderen Konzerten veranstaltet. 1. Vorbachische Meister (Frescobaldi, Buxtehude, Muffat, Scheidt, Strungk); 2. Bach—Reger (Passacaglia und Fantasie und Fuge über B-A-C-H); 3. Ausländer: Guilmant (Vierte Sonate), Widor (Pastorale), Bossi (Thema und Variationen Op. 115). Die Interpretation dieser Werke durch den Münsterorganisten M.D. Fritz Hayn war in jeder Hinsicht hervorragend. Der Besuch war sehr gut. *F. W.*

*

Würzburg. Das Stadttheater unter der nunmehrigen Direktion von Heinrich K. Strohm wurde mit Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung" eröffnet. Hermann Zilcher schrieb dazu


Michael Balling †

eine Bühnenmusik, die wir in der Uraufführung hörten. Der geistvoll phantastischen Art des Bühnenwerkes entsprungen, spricht aus dieser leichtbeschwingten Musik für kleines Kammerorchester echt Zilcherscher Humor, Zilchersche Lebendigkeit. Quellend in der Erfindung, fein gepinselt in der Instrumentierung, perlend im rhythmischen Lauf, steigert sie den Eindruck des launig-unterhaltsamen Lustspiels. Das volle Haus zollte reichen Beifall. — Im Opernspielplan sind an erster Stelle „Die Meistersinger" vorgesehen. *Th.*

*

Zürich. Die Spielzeit des Stadttheaters wurde mit der „Zauberflöte" eröffnet. Das Werk war von Direktor Trede (Spielleitung) und Kapellmeister Denzler (Musikleitung) neu einstudiert, fast ganz mit frisch verpflichteten Mitgliedern besetzt und hatte einen völlig neuen szenischen Rahmen bekommen. Hingebendste musikalische Ausdeutung (Denzler leitete frei aus dem Gedächtnis) verband sich mit sinnvoller Regie; es darf ohne Uebertreibung von einer Festspielaufführung gesprochen werden. Die neuen Dekorationen und Kostüme nach Entwürfen von L. Schenk-v. Trapp (Wiesbaden) vermeiden jede ägyptische Anspielung. Die Zeitlosigkeit des Inhalts bedingt schließlich kein ausgesprochenes Zeitkostüm; es frägt sich nur, ob das neue Gewand die glücklichere Lösung bedeute. Mir scheint Schenks Farben- und Liniensprache, als malerische Umkleidung bewegten Seelenlebens, zu formelhaft. Die Farben Weiß-Gelb-Orange kennzeichnen die Welt Sarastros, aber auch Tamino schillert von Anfang an in diesen Farben, ehe er sich um den Weisheitstempel bemüht hat! Und die Sonnenscheibe als figürliches Motiv wird so häufig angewendet und aufgehängt, daß man versucht wird, an ein Schützenfest zu denken. Solche symbolische Spielereien erdrücken das musikalische Symbol! Das Gute sei nicht verkannt; Feuer und Wasser kann nicht besser ersonnen werden, während die sonderbaren Sakramentshäuschen, aus denen sowohl die nächtliche Königin als auch Sarastro hervortreten, die Fantasie nicht anspornen, sondern beengen. Unter den neuen Kräften steht Colette Wyß im Vordergrund. Stimme, Gesangskultur, Empfindung und Stilgefühl: eine Pamina von seltener Vollendung.

Anna Roner.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Werner Dankert, Geschichte der Gigue. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen; herausgeg. von Gustav Becking. 1. Bd. Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Es ist schon seit langem eine dringliche Aufgabe der musikgeschichtlichen Forschung, die einzelnen Tanzstücke einer eingehenden stilkritischen Untersuchung zu unterziehen. Die vorliegende Arbeit hat es insofern mit einem besonders interessanten Tanztypus zu tun, als gerade die Entwicklung der Gigue über drei Stilarten hinweg eng mit der der bedeutendsten Musikformen verbunden ist. An den Anfang seiner Untersuchungen stellt der Verfasser drei Typen der stark von der Technik der englischen Virginalisten beeinflußten altenglischen Jig: Einen formal gewandten Typus I von volkstümlicher Einfachheit, einen diesem Typus in gerader Taktzeit formal nahestehenden, aber stets Dreiteiligkeit aufweisenden Typus II und einen nach dem Schwer-Leicht-Schwer-Schema gestalteten dritten Typ. Nur die beiden ersten Typen werden — wie Dankert nachweist — von der französischen Lautenmusik der Gautiers und ihrer Schule übernommen, während in der französischen Klaviermusik schließlich von den englischen Originaltypen nur der zweite übrig bleibt. Gerade die Ausführungen über die französische Lautengigue sind durch eine Reihe gut ausgewählter Musikstücke illustriert, wie das ganze Werk durch zahlreich gegebene Beispiele die erfreuliche Anschaulichkeit erhält, die die neuesten Veröffentlichungen des Verlages auszeichnet. Vortrefflich ist dem Verfasser überall die Klarlegung des verwickelten und in der Tat weit ausgebreiteten Gewebes der Stilmomente der Gigue gelungen. Es ist feinste stilkritische Arbeit, mit der beispielsweise die Glättung der krausen französischen Giguenmelodik durch die Einwirkung der italienischen Giga aufgezeigt wird. Den Höhepunkt des Buches sehe ich in dem bis ins Zentrum des Individualstils vordringenden Kapitel über die Gigue bei Bach und Händel, während das Schlußkapitel „Von der Gigue zur Sonate" noch Raum für erweiterte und vertiefte Ausführungen läßt. Nicht ganz auf der Höhe des Hauptteiles steht die — allgemeine Fragen der Stilentwicklung behandelnde — Vorrede des Buches, das indes — als Ganzes gewertet — eine sehr bemerkenswerte und wertvolle Bereicherung der exakten stilkritischen Literatur genannt werden muß.

*

Carl Pieper, Musikalische Analyse, eine musikalische Formenlehre in der Form von Musteranalysen klassischer Tonstücke. Verlag P. J. Tonger, Köln.

Von den drei verschiedenen Wegen der methodischen Deutung der Musik, die heute offen stehen, wählte der Verfasser den der rein formalistischen Erklärung. Mit den bekannten Analysenwerken H. Riemanns, die auf gleicher Grundlage stehen, berührt sich Pieper nur in Einzelheiten. In der Hauptsache hält er sich in den traditionellen Grenzen der auf die Musik der klassischen Epoche einseitig eingestellten Formenlehre. Da der Verfasser mit gutem Musikverständnis an die Analyse der aus Barock, Klassizismus und Romantik entnommenen Tonwerke herangeht, so dürften sie in der Hauptsache ihren Zweck, „Musterbeispiele für die Aufsätze in der Formenlehre der Musiklehrerseminare" zu sein, erfüllen. Mit Absicht sagte ich: In der Hauptsache, denn was Pieper leider zu sehr als Nebensache angesehen hat, kommt in dem Buche schlecht davon. Das ist das speziell Musikgeschichtliche. So kann man nicht von einem „Erfinder" des Basso continuo sprechen, ist die Sonatenform durchaus nicht nur d i e Form des Konzertes (S. 11), liegt der Passacaglia und der Chaconne nicht stets ein „achttaktiger" Basso ostinato zugrunde. Bei Beethoven, den Pieper fälschlich zu den „mehr gefühlsmäßig-instinktiv" arbeitenden Tonsetzern rechnet, spielt die zielbewußte Verstandesarbeit nicht nur „auch" eine Rolle, sondern — wie schon ein flüchtiger Blick in die Skizzenbücher des Meisters beweist — eine ganz besondere, bedeutende Rolle. Und der von Beethoven hochgeschätzte M. Clementi ist nicht „vorwiegend Etudenkomponist" — wie der Verfasser meint —, sondern er behält zu Recht den Ehrenplatz des „Meisters der Klaviersonate", den ihm schon der alte W. H. Riehl angewiesen hat. Aus diesen Stichproben dürfte sich schon ergeben, daß ein musikalisches Buch, das ernst genommen werden will — und diesen Anspruch darf das vorliegende Werk für die Sphäre der reinen Analyse wohl erheben —, eines gesicherten geschichtlichen Unterbaues nicht entbehren kann. Prof. Dr. *Bücken.*

*

Ernst Bücken: Musikalische Charakterköpfe. (Quelle & Meyer, Verlagsbuchhandlung, Leipzig.)

Bücken veröffentlicht in seinem Werke die Resultate tiefgehender, origineller und ungemein anregender vergleichender Studien speziell über ästhetische Bekenntnisse der überragendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts bis Wagner. Vorausgehend unternimmt er, z. T. gestützt auf noch nicht ausgewertete Briefe des Dichters, eine Ehrenrettung Metastasios, den er schützt vor Calsabigis, aber auch E. T. A. Hoffmanns und Wagners vernichtenden Angriffen, als sei der von Rousseau, Voltaire u. a. anerkannte große Künstler nur vom Range des gewöhnlichen Opernlibrettisten gewesen. Mit seltener Klarheit stellt Bücken just Metastasios frühes Streben nach dem wahren musikalischen Drama dar, in welchem nach Ansicht des Dichters „alle schönen Künste zusammenwirken", wobei sie allerdings „einen Diktator wählen müssen", der nur der Dichter wird sein können, weil er allein „alle notwendigen Fähigkeiten" besitzt. Und Bücken erläutert in knappen Sätzen die Phasen des Kampfes, welcher speziell um die Position der „Arie" und des „Accompagnato" tobte. So bildet seine Studie über den Dichter Metastasio de facto — wie im Vorwort betont wird — eine Brücke zu den folgenden Aufsätzen über „romantische Musikerästhetik". Wie ein Intermezzo muten die Betrachtungen über Franz Schubert und Robert Schumann als „Naturmaler im Lied" an. Ich gebe Bücken recht: die musikalischen Naturschilderungen bilden das Kernstück der ästhetischen Erörterungen. Mit feiner Beobachtung, auch wohl auf Kurths „Romantischer Harmonik" weiterbauend, sichtet und gruppiert Bücken einmal die Naturlieder Schuberts und trägt damit viel zum weiteren tieferen Verständnis derselben bei. Dann entwickelt er im vortrefflichen Schumann-Aufsatz des Meisters Verhältnis zur Natur, die diesem — deutlich verfolgbar — das äußere Widerspiel seines inneren, „immer gespannter und nervöser werdenden Gefühlslebens" wird. Und volle Zustimmung kann man der Feststellung geben, daß neben Liszt auch Schumann den „harmonischen Spannungsstil des mittleren und späteren Wagner" vorbereiten half. (So übrigens auch speziell in den Harfner- und Mignon-Liedern.) Die Beispiele, an denen Bücken die Entwicklung zeigt, sind ungemein subtil ausgewählt. In gedrängter Form und mit klug-kritischem Blick, doch erschöpfend gibt Bücken dann eine klare Uebersicht über das Wesentliche, die Kernpunkte der ästhetischen Anschauungen von Beethoven, E. T. A. Hoffmann, Weber, Schumann, Berlioz, Liszt

und Wagner, also der schöpferischen Romantiker. Deren Bekenntnisse zu vergleichen, war weiterhin ein ganz besonders glücklicher Gedanke Bückens. Der interessanten Beobachtungen und geistreichen Bemerkungen sind so viele, daß ein Hervorheben von Einzelheiten hier nicht am Platze wäre. Auf diesen eigentlichen Hauptteil des Buches sei nur in empfehlendstem Sinne verwiesen. Bücken führt den Leser in klarster Art und gibt — die schwierige Materie erstaunlich meisternd — Hinweise und Belege genug, so daß ein eigenes weiteres Studium auf Grund dieses vorzüglichen Werkes erleichtert wird.

Walter Courvoisier.

*

Berichtigung: In Heft 22 haben sich auf Seite 525 zwei sinnstörende Druckfehler eingeschlichen. Dort muß es auf der zweiten Spalte, Zeile 30, „Zäpfchen" statt „Zöpfchen" heißen, ebenso in Zeile 31 „Nase" statt „Muse".

KUNST UND KÜNSTLER

— Dr. *Ludwig Neubeck*, der neue Intendant des Braunschweiger Landestheaters, veranstaltet in der Zeit vom 12.—19. November ein Richard Strauß-Fest unter persönlicher Mitwirkung des Meisters. Zur Aufführung gelangen „Rosenkavalier", „Salome", „Ariadne auf Naxos" (in der neuen Fassung) und „Intermezzo". Dr. Richard Strauß wird außerdem einige symphonische Werke dirigieren.

— Das Stadttheater *Breslau* (Intendant Prof. Joseph Turnau, Dirigent Ernst Mehlich) plant an Neuheiten: „Ruinen von Athen" von Beethoven-Strauß, „Das verfehmte Lachen" von F. Cortolezis, „Li tai pe" von Cl. v. Frankenstein, „Das Lied der Nacht" von Hans Gal, „Sganarelle" von Grosz, „Tamerlan" von Händel, „Jenufa" von Janacek, „Die galante Stunde" von Ravel; als Ballett: Grosz' „Prinz Nußknacker und der arme Reinhold" (Uraufführung), Hindemiths „Dämon" und Mozarts „Les petits riens". — Neu eingeführte Morgenfeiern sollen in erster Linie moderne Komponisten fördern.

— Der neue Intendant in Kassel, *Paul Bekker*, plant: Pfitzner: Der arme Heinrich, Busoni: Turandot und Arlecchino, Tschaikowsky: Pique Dame, Janacek: Jenufa, Lortzing: Der Mazurkaoberst, Gluck: Armida, die Pariser Fassung des „Tannhäuser", Bela Bartok: Der holzgeschnitzte Prinz, Nestroy: Der Zerrissene, Adam: Puppe von Nürnberg.

— Das Stadttheater *Düsseldorf* sieht an Uraufführungen vor: L'Orfeide, ein dreiteiliges Werk von Malipiero, Ivas Turm von Dohnanyi, Text von Hans Heinz Ewers; an Erstaufführungen: Belfagor von Respighi, Die Gezeichneten von Schreker, Judith von Ettinger, Lobetanz von Thuille.

— Für die Spielzeit 1925/26 hat die Leitung der *Dresdner Staatsoper* fünf Werke zur Uraufführung erworben: Der Protagonist, Einaktoper von Kurt Weill; Hochzeit im Fasching von Eduard Poldini (deutsche Uraufführung); Die Hochzeit des Mönchs von Alfred Schattmann; Penthesilea, nach dem Drama von Kleist, von Othmar Schoeck; Turandot nach Gozzi, von Giacomo Puccini (deutsche Uraufführung). — Des 100. Todestages Webers im Juni 1926 wird in einer zyklischen Darbietung seiner Hauptwerke gedacht werden: Oberon, Euryanthe, Der Freischütz Abu Hassan und Die drei Pintos. — Das Programm des Balletts der Dresdner Staatsoper umfaßt folgende interessante Uraufführungen: Jaap Kool: Elixiere des Teufels, nach einer Textvorlage von Ellen v. Cleve-Petz; Alfredo Casella: La Giara (Der große Krug), nach einer Novelle von Pirandello; E. N. v. Reznicek: Ballabile.

— Die vereinigten Stadttheater *Elberfeld-Barmen* verpflichteten Ernst Hohlfeld (Bern) als I. Kapellmeister, Karl Stang (Karlsruhe) als I. Oberregisseur, Georg Salter (Charlottenburg) als künstlerischen Beirat. Als Neuheiten sind vorgesehen: Julius Cäsar, Die Pilger von Mekka, Donizettis Liebestrank, Wagners Liebesverbot, Verdis Falstaff, Moussorgskis Boris Godounow, Janaceks Jenufa, Wolf-Ferraris Die vier Grobiane, Strauß' Intermezzo, Humperdincks Heirat wider Willen.

— Die *Leipziger Oper* plant u. a. die Aufführung folgender Werke: Walter Braunfels: Don Gil von den grünen Hosen, Hans Pfitzner: Der arme Heinrich (zum Anfang einer chronologischen Darstellung der Pfitznerschen Bühnenwerke), Richard Strauß: Feuersnot, Elektra, Ariadne auf Naxos, als Grundlage einer Strauß-Woche im Frühjahr. Außerdem soll Figaros Hochzeit in der Münchner Einrichtung gegeben werden und Händels Alcina zur Uraufführung kommen.

— An der *Kölner* Oper sind folgende Neuaufführungen in Aussicht genommen: Intermezzo von Richard Strauß, Don Gil von den grünen Hosen von Braunfels, Opferung des Gefangenen (alleinige Uraufführung) und Alkestis von Wellesz, Iphigenie auf Tauris von Gluck (Bearbeitung von Richard Strauß), Turandot von Puccini, Die Geschichte vom Soldaten von Strawinskij (für eine Morgenveranstaltung). Außerdem folgende Ballettaufführungen: Bathyllus von Fritz Fleck, Der wunderbare Mandarin von Bartok, Chout (Uraufführung) von Prokofieff.

— Die Oper in *M.-Gladbach* plant folgende Erstaufführungen: Pfitzner: Der arme Heinrich, Strauß: Rosenkavalier, Janacek: Jenufa, Bittners Höllisch Gold und Cortolezis Das verfemte Lachen.

— Das *Nürnberger* Stadttheater sieht folgende Neuaufführungen vor: Franckenstein: Li Tai Pe, Hans Gal: Lied der Nacht, Händel: Julius Cäsar, Kaun: Menandra, Stravinsky: Petruschka, Tschaikowsky: Pique Dame; neu einstudiert werden u. a. Schillings' Mona Lisa, Strauß' Ariadne, Frau ohne Schatten, Rosenkavalier; zu Webers Todestag: Die drei Pintos, Freischütz, Oberon, ein Mozart-Zyklus, Puccinis Gianni Schicchi.

— Das Stadttheater in *Osnabrück* bringt an Erstaufführungen: Hugo Kaun: Menandra (Uraufführung), Pfitzner: Der arme Heinrich, Schreker: Der ferne Klang, Korngold: Der Ring des Polykrates, Richard Strauß: Intermezzo, Salome, Franckenstein: Li Tai Pe, Bittner: Der Musikant, Flotow: Fatme, Händel: Xerxes, Tschaikowsky: Eugen Onegin, Mussorgski: Boris Godounow, Stravinsky: Geschichte vom Soldaten, Janacek: Jenufa, Debussy: Pelleas und Melisande, Wolf-Ferrari: Liebhaber als Arzt, Puccini: Gianni Schichi.

— Die Württ. Landestheater in *Stuttgart* planen für die kommende Spielzeit u. a. folgende Aufführungen musikalischer Werke: Ariodante von Händel, Die Pilgrime von Mekka von Gluck, Intermezzo von Richard Strauß, Palestrina von Pfitzner, Die Gezeichneten von Franz Schreker, Jenufa von Janacek, Das verfemte Lachen von Cortolezis und Die Zwingburg von Krenek. (Die im letzten Heft gebrachte Nachricht von der Annahme der Oper „Leonce und Lena" von Weismann entspricht nicht den Tatsachen.)

— Folgende Intendanten erhielten eine Berufung: *Eugen Felber* (Mannheim) an das Dreistädte-Theater Beuthen-Gleiwitz-Hindenburg, Dr. *Kaufmann* (Braunschweig) nach Bern, Dr. *Neubeck* (Rostock) nach Braunschweig, Dr. *Willy Becker* (Düsseldorf) nach Bremen, Prof. *Turnau* (Wien), Oberregisseur der Staatsoper, nach Breslau, *Franz Neumann* nach Brünn, Dr. *Georg Hartmann* (Lübeck) nach Dessau, *Otto Henning* (Basel) nach Elberfeld-Barmen, *W. O. Stahl* (Hamburg) nach Frankfurt a. O., Dr. *H. Sattler* nach Harburg, Dr. *H. v. Kützschenbach* (Oberspielleiter in Gotha) nach Kaiserslautern, *Kissmer* (Ulm) nach Kottbus, *Franz Nachbaur* nach Meiningen, *Ernst Hellbach-Kühn* nach Oberhausen, Dr. *Otto Liebscher* nach Osnabrück, *Alois Pennarini* nach Reichenberg i. B., *Ernst Immisch* (Kottbus) nach Rostock, *Erwin Dieterich* (Stuttgart) nach Ulm, *H. K. Strohm* (München) nach Würzburg.

— *Dresdner Opernhauskonzerte.* Der Plan der vom 2. Oktober bis zum 28. März n. J. reichenden 12 Konzerte in der Staatsoper verzeichnet folgende Uraufführungen: Parerga zur Sinfonia domestica für Klavier und Orchester von Rich. Strauß, eine Symphonie von Donald F. Tovey (Edinburgh) und zwei Balladen für Bariton und Orchester von Kurt Striegler (Dresden). Von Erstaufführungen sind vorgesehen: Korngolds Schauspielouvertüre, Händel-Variationen von Georg Schumann, Divertimento von Paul Graener, die symphonische Dichtung „Lebensreife" von Josef Suk (Prag), ein Walzer von Maurice Ravel, „Le Pini di Roma" von Respighi und die Natursymphonie mit Chor von Siegmund von Hausegger, diese unter der Leitung des Komponisten. Das übrige Programm ist ebenfalls international gehalten.

— Generalmusikdirektor Eduard Mörike, der neue Dirigent der *Dresdner* Philharmonie, hat als Erstaufführungen für Dresden erworben: Max Trapp: Zweite Symphonie, Georg Schumann: Händel-Variationen, Hermann Unger: Jahreszeiten, Paul Graener: Divertimento, Schönberg: Zwei Choralvorspiele von Bach, Hans Gal: Ouvertüre zu einem Puppenspiel, Richard Wetz: Zweite Symphonie, Schjelderup: Zweite Symphonie, Busoni: Violinkonzert, Czarniawski: Klavierkonzert, Walter Braunfels: Neues Federspiel.

— Die Konzerte des *Vereins Hamburgischer Musikfreunde* (Leitung: Dr. K. Muck und E. Pabst) sehen folgende Erstaufführungen vor: Symphonie von Müller-Hartmann (Uraufführung), Franckenstein: Variationen über ein Thema von Meyerbeer, Glazounoff: Violinkonzert, Mengelberg: Requiem, Respighi: Herbstliches Poem für Violine und kleines Orchester (Uraufführung), Reznicek: Serenade, G. Schumann: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, Strawinsky: Pulcinella-Suite.

— An Neuheiten kommen in den Gürzenich-Konzerten in *Köln* folgende Werke zu Gehör: H. H. Wetzler: Orchesterlegende „Assisi“ (Uraufführung), Hermann Suters Chorwerk „Le Laudi“, Graener: Divertimento für kleines Orchester, Prokofieff: Klavierkonzert, Dopper: Ciaconna gotica, Hindemith: Konzert für Klavier und Kammerorchester, Braunfels: Don Juan-Variationen, Bartok: Tanzsuite, Krenek: Violinkonzert, Strawinsky: Feuervogel, Groß: Ouvertüre zu einer Opera buffa, A. Busch: Lustspielouvertüre, G. Schumann: Händel-Variationen, Liapounow: „Haschisch“, symphonische Dichtung. An großen Chorwerken sind vorgesehen: Tedeum von Verdi, Missa solemnis, Matthäuspassion und Liszts Graner Messe.

— Die Symphoniekonzerte des Städt. Orchesters in *Magdeburg* sehen u. a. folgende Erstaufführungen vor: Braunfels: Ammenuhr, Bartok: Tanzsuite, Rich. Strauß: Bläserserenade, Strawinsky: Klavierkonzert, Paul Hindemith: Cello-Konzert, S. Prokofieff: Violinkonzert.

— Die Symphoniekonzerte des *Stuttgarter* Landestheaters (Leitung Prof. Karl Leonhardt) verheißen an Erstaufführungen: Zweite Symphonie von Borodin, Violinkonzert von Adolf Busch, Braunfels' Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz, Rudi Stephans Musik für sieben Saiteninstrumente, Händels Doppelchöriges Konzert F dur.

— Die Tanzsuite des ungarischen Komponisten *Bela Bartok*, die erst vor kurzem ihre Uraufführung erlebte, ist für die kommende Saison von über 50 Orchestervereinigungen zur Aufführung angenommen worden, darunter Berlin, Wien, Paris, London, New York, Kopenhagen, Oslo usw.

— *Bartoks* Pantomime „Der wunderbare Mandarin“ kommt an der Berliner Staatsoper zur Uraufführung und wird dann am Opernhaus in Budapest und an zahlreichen anderen Bühnen aufgeführt.

— In Wien werden im kommenden Winter zum ersten Male sämtliche neun Symphonien von *Gustav Mahler* in einem Zyklus aufgeführt.

— *Arnold Schönbergs* monumentales Chorwerk „Gurrelieder“ wird im Winter in Stockholm, Wiesbaden, Kassel, Düsseldorf, Mannheim und zahlreichen anderen Chorvereinigungen aufgeführt.

— Die Oper „Mona Lisa“ von *Max v. Schillings* ist jetzt von den staatlichen Theatern in Moskau und Leningrad zur Aufführung erworben worden.

— *Hermann Ambrosius'* Klaviertrio as moll, Op. 47 (Kistner und Siegel) gelangt im Januar in einer Leipziger Gewandhaus-Kammermusik zur Uraufführung.

— Eine Symphonie c moll von *Gerard Bunk*, dem bekannten Dortmunder Orgel- und Klaviervirtuosen, wird Generalmusikdirektor Wagner in Karlsruhe aus der Taufe heben. Weitere Aufführungen des Werkes in M.-Gladbach, Rotterdam und Stockholm stehen bevor.

— *Max Ettinger*, der Komponist von „Judith“ und „Juana“, hat soeben eine Oper „Clavigo“ nach Goethe vollendet. Das Werk erscheint im Verlag der Universal-Edition und gelangt in der kommenden Spielzeit an einer Bühne zur Uraufführung. — „Juana“ vom selben Komponisten, Text von Georg Kaiser, wurde vom Nationaltheater in München zur Aufführung noch in diesem Winter erworben.

— *A. v. Othegravens* neuestes Chorwerk „Die Königskinder“, Volkslied für Sopransolo, Männerchor, Klavier, 3 Hörner und Streichquartett, wird vom Kölner Männergesangverein unter Leitung von Richard Trunk Ende November uraufgeführt. In demselben Konzert werden auch zwei größere neue Chöre „Ausmarsch“ und „Hainbuchenbaum“, Texte von Langheinrich, Musik von Trunk (Verlag Tischer & Jagenberg), aus der Taufe gehoben.

— *Leos Janazek*, dessen erfolgreiche Oper „Jenufa“ bereits über 25 Opernbühnen gegangen ist, hat die Komposition des Capekschen Schauspiels „Die Sache des Makropolus“ beendet.

— Kammersymphonie A dur für 7 Instrumente des in München lebenden rheinischen Komponisten *Joseph Suder* wurde von Prof. Felix Berber zur Münchner Uraufführung in der kommenden Saison angenommen.

— Im ersten Sonderkonzert des *Frankfurter Symphonieorchesters* gelangt unter Leitung von Kapellmeister Max Sinzheimer (Mannheim) Ferruccio Busonis Concerto für Klavier, Orchester und sechsstimmigen Männerchor sowie Hermann Grabners Suite „Perkeo“ für Bläserorchester (Max Sinzheimer gewidmet) zur Erstaufführung in Frankfurt a. M. Den Klavierpart des Busoni-Konzertes spielt Theophil Demetriescu.

— *Gustav Lewins* Lustspielouvertüre, seinerzeit in einem Loh-Konzert in Sondershausen zur Uraufführung gebracht, wird im siebenten diesjährigen Symphoniekonzert der Staatskapelle Weimar unter Dr. Prätorius' Leitung zur Erstaufführung kommen, desgleichen noch vor Weihnachten durch Dr. Peter Raabe in Aachen.

— Eine Tanzliedsuite für Männerchor von *Joseph Haas*, sowie den achtstimmigen Chor „Der deutsche Tag“ von Karl Kittel wird Prof. Rüdel mit dem Berliner Lehrergesangverein aus der Taufe heben.

— *Arnold Schönbergs* neues Musikdrama „Erwartung“ gelangt am Frankfurter Opernhaus zur Uraufführung.

— Händels Oper „Tamerlan“ wird in dieser Spielzeit am Städt. Theater in *Magdeburg* aufgeführt werden.

— *Hermann Ullrichs* Orchesterscherzo „Perpetuum mobile“ fand bei seiner Uraufführung in einem Konzert der Salzburger Festspielgemeinde lebhaften Beifall.

— „Die Sternschnuppen“, eine einaktige Oper nach einem Libretto von Kurt Münzer von *Otto Besch*, wird im Ostpreußischen Landestheater in Königsberg zur Uraufführung gelangen.

— *Paul Hindemiths* neues Violinkonzert wird in Dessau durch Licco Amar, unter der Leitung Franz v. Hößlins, zur Uraufführung gelangen.

— *Haydns „Apotheker“ in London.* Die Carl Rosa Opera Comp. in London hat die Oper „Der Apotheker“ von Jos. Haydn zur Aufführung erworben und wird das Stück in einer neuen Uebersetzung von Andre Skalski demnächst in London herausbringen.

— Im Teatro del Licco in *Bologna* wird im November die italienische Erstaufführung von Straußens „Intermezzo“ in italienischer Sprache unter der Direktion Mestres stattfinden. Musikalische Leitung: Kapellmeister Alwin von der Wiener Staatsoper.

— *Eine indianische Freiluftoper.* In Bay Field im Staate Wisconsin wird zum ersten Male von Mitgliedern des Chipowa-Indianerstammes eine Opernaufführung im Freien vorgeführt, die sich zu einer Art amerikanischen Oberammergaus entwickeln soll. Die Szenerie ist ein Hügelgelände an einem See und das Thema ist die Eroberung Amerikas durch den weißen Mann. Dazwischen liegen Balletteinlagen, indianische Kriegstänze, Dynamitexplosionen und ein Vergnügungsjazz. Der ersten Aufführung wohnten die Vertreter aller Universitäten und Hochschulen bei.

— „Die ersten Menschen“, *Rudi Stephans* einzige Oper, wird in der kommenden Spielzeit in Darmstadt, Mannheim und Gotha zur Aufführung gelangen.

— Der Kölner Pianist Dr. *Walter Georgii* wird das neue Klavierkonzert g moll von *August Reuß* im kommenden Winter u. a. in einem Abonnementskonzert des Münchener Konzertvereins unter Hausegger zur örtlichen Erstaufführung bringen.

— Dr. *Lothar Jansens* Neuübersetzung von Cimarosas „Heimliche Ehe“ wurde von R. Simons zur Uraufführung im Schloßtheater von Schönbrunn-Wien angenommen.

— *Arthur Honneggers* neues Musikdrama „Judith“ hatte bei seiner Erstaufführung im Theater zu Mezieres einen starken Erfolg.

— „Till Eulenspiegel“, mit der Musik von *Richard Strauß*, wird zu einer Pantomime umgestaltet. Die Internationale Pantomimengesellschaft, die unter der künstlerischen Oberleitung von Max Reinhardt steht, hat mit den ersten Vorarbeiten zur Verwirklichung dieses Planes begonnen. Einen Entwurf für die Unterlage der Pantomime versucht zurzeit Hugo von Hofmannsthal.

— *James Simon* hat vor kurzem die Komposition eines Klavierkonzerts vollendet, das er im kommenden Konzertwinter öffentlich zum Vortrag bringen wird. Seine Oper „Frau im Stein“ kommt demnächst im Verlag der Universaledition in Wien heraus.

— *Kurt v. Wolfurt* hat soeben eine abendfüllende komische Oper „Der Tanz um den Narren“, Textdichtung von Frank Thieß (mit freier Benutzung von Molière) beendet.

— Der Präsident der *Wiener* Bundestheater, Dr. Viktor Prüger, hat Emil Pirchan, den Ausstattungschef der Berliner Staatstheater, eingeladen, die kostümliche und dekorative Inszenierung der Oper „Boris Godunow“ an der Wiener Staatsoper zu übernehmen.

— Der bekannte Pianist *Franz Dorfmüller*, Lehrer an der Münchner staatl. Akademie der Tonkunst, ist mit Frau Kammersängerin *S. Onegin* für eine Konzertreise als Konzertbegleiter und Solist durch Nordamerika verpflichtet worden, die ihn in fünfzig verschiedene Städte der Vereinigten Staaten führen wird.

— Das Wiener Staatsopernballett hat bei seinem *Kölner* Gastspiel an zwei Abenden Glucks „Don Juan“ in der Bearbeitung von Heinrich Kröller aufgeführt und damit sehr starken Erfolg erzielt. Das Werk wird jetzt am Königl. Opernhaus in Stockholm vorbereitet.

— Als Leiter der Symphoniekonzerte in Malmö wurde vom 1. Oktober ab Kapellmeister *Walter Meyer-Radon* (Berlin) berufen.

— Generalmusikdirektor *Fritz Busch* erhielt von der Stadtverwaltung in Buenos Aires (Argentinien) die Einladung zur Uebernahme von zwölf Symphoniekonzerten im Teatro Colon. Dieser Zyklus soll das Ende der zu Ehren der Anwesenheit des Prince of Wales verlängerten Saison im November bilden. Da die hierdurch bedingte längere Abwesenheit des Generalmusikdirektors Busch einschneidende Aenderungen in dem bereits festgelegten Spielplan hervorrufen würde, so wird eine Entscheidung über diesen Antrag von einer ganzen Reihe von Erörterungen abhängig gemacht werden müssen, die zurzeit gepflogen werden.

— Die philosophische Fakultät der Universität Berlin hat dem Prof. emer. *Andreas Moser* von der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, der in Heidelberg im Ruhestand lebt, für seine Verdienste um die musikwissenschaftliche Forschung, insbesondere um die Geschichte des Violinspiels, die Würde des Dr. phil. h. c. verliehen.

— Der Direktor der Wiener Staatsoper, *Franz Schalk*, der im September das Jubiläum seiner 25jährigen Zugehörigkeit zur Wiener Staatsoper feiert, wird durch den neu geschaffenen Titel eines Staatsoperndirektors geehrt werden.

— Prof. *Hans Knappertsbusch* ist eingeladen worden, in Rom, London, Christiania und Petersburg je mehrere Konzerte zu leiten. Die gleiche Einladung erhielt der Künstler aus Lissabon, Madrid und Barcelona, wo er außerdem eine Reihe von Opernvorstellungen hätte dirigieren sollen, doch hat er diese wegen seiner Münchner Verpflichtungen bereits abgelehnt.

GEDENKTAGE

— In Düsseldorf beging der bekannte Heldenbariton *Gustav Waschow* sein 25jähriges Bühnenjubiläum am 1. September. Geborener Berliner, Schüler von Prof. Emmerich und Frau Prof. Stieber-Barn, begann er in der Heimatstadt seine Laufbahn als Zar in „Zar und Zimmermann". Ein Wolfram-Gastspiel brachte ihn 1903 nach Düsseldorf, wo er nun 23 Jahre in zahlreichen Partien (175), unterbrochen von erfolgreichen Gastspielen in Holland, Wien, Budapest u. a., erst als Heldenbariton, später als Baßbuffo, vom Publikum geliebt und verehrt, wirkte und als Opernspielleiter und Leiter der künstlerischen Abteilung immer noch tatkräftig auf seinem Posten ist. In Anerkennung seiner Verdienste wurde er schon vor einiger Zeit von der Stadt zum Intendanzrat ernannt.

— Am 14. September feierte die einstens ausgezeichnete holländische Sängerin *Cornelie van Zanten* ihr goldenes Bühnenjubiläum im Haag. C. van Z. 1855 in Dordrecht geboren, war eine Schülerin von Lamperti, der ihren Alt für Koloraturgesang ausbildete, und debütierte vor nunmehr 50 Jahren als „Favoritin" in Turin. Als Hauptstationen ihrer Bühnentätigkeit sind zu nennen Breslau, Kassel, Hamburg, Amsterdam; dazwischen lagen Reisen nach Rußland und Amerika. Später wandte sie sich der Lehrtätigkeit zu, die ebenfalls von reichem Erfolg begleitet war und auch heute noch ist, zuerst in Amsterdam, dann ab 1903 in Berlin, nach Ausbruch des Kriegs wieder im Haag in Holland.

TODESNACHRICHTEN

— In Salzburg starb ziemlich plötzlich der Komponist *Karl Horwitz*. Er war Schüler von A. Schönberg, ergab sich aber keiner blinden Nachahmerschaft und entwickelte sich später eher von ihm weg als auf ihn zu. Ursprünglich Musikwissenschaftler, gab er die Instrumentalwerke von Matthias Monn für die „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" heraus.

— In Karlsbad starb vor kurzem die bekannte Konzertsängerin *Julie Trebicz-Salter* im Alter von 63 Jahren. In Wien geboren und am dortigen Konservatorium ausgebildet, war sie eine der ersten, die Lieder von Brahms zum öffentlichen Vortrag brachten. 1911—1920 war sie Lehrerin am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin.

— An den Folgen eines in der Theaterkanzlei erlittenen Schlaganfalls starb der Direktor des Heidelberger Stadttheaters, *Johannes Meißner*, im Alter von 66 Jahren. Aus Sachsen stammend, studierte er in Leipzig Kunstgeschichte und Literaturhistorie und ging mit 24 Jahren zur Bühne. Im Jahre 1911 wurde er unter 120 Bewerbern zum Direktor des Heidelberger Stadttheaters gewählt. Ein besonderes Maß von sozialer Fürsorge für seine Angestellten zeichnete ihn namentlich in den schweren Kriegs- und Inflationsjahren aus. Seiner Initiative hauptsächlich verdankt die Stadt Heidelberg den großzügigen Umbau des Theaters, der in den nächsten Tagen seine Spielzeit eröffnen sollte.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die Geschäftsstelle der Gilde schlesischer Tonsetzer gab einen *Jahresbericht* heraus.

— *Gesamtausgabe der Werke Karl Maria von Webers.* Die musikalische Sektion der Deutschen Akademie eröffnet ihre publizistische Tätigkeit durch die Herausgabe der ersten kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Werke Carl Maria von Webers von voraussichtlich 16 Bänden. Man hofft den ersten Band, die bisher ungedruckten Jugendopern umfassend, zum 100. Todestag Webers (26. Juni 1926) vorlegen zu können. Die Ausgabe, für deren Bearbeitung erste Fachleute gewonnen sind, steht unter Leitung von Prof. Dr. H. J. Moser (Universität Heidelberg).

— *Die Internationale Gesellschaft für neue Musik* (Sektion Deutschland) hat in ihrer diesjährigen Mitgliederversammlung ihren neuen Vorstand gewählt. An Stelle des satzungsgemäß ausscheidenden Prof. Dr. Adolf Weißmann ist Wilhelm Furtwängler zum I. Vorsitzenden gewählt worden. Stellvertretende Vorsitzende sind Prof. Dr. Herm. Springer und Philipp Jarnach.

— Die Oper in Helsingfors, die bis zum vorigen Jahre *Franz Mikorey* erfolgreich leitete, hat nunmehr wegen ihrer ungünstigen wirtschaftlichen Lage bis auf weiteres die Pforten geschlossen. Damit aber Helsingfors nicht ganz ohne Oper bleibt, wird das Svenska-Theater wöchentlich zwei Opernvorstellungen bringen. Das städtische Orchester ist für diesen Zweck zur Mitwirkung verpflichtet worden.

— *Eine ukrainische Staatsoper in Charkow.* Das Volkskommissariat für Volksaufklärung der Ukraine hat in einer Sitzung beschlossen, vom Anfang des nächsten Budgetjahres eine ukrainische Staatsoper zu organisieren. Zum Direktor der Oper ist der Schauspieler des Staatstheaters, Karkalskyj, ausersehen, zum Kapellmeister soll L. Steinberg ernannt werden. Es wird außerdem ein künstlerischer Beirat ins Leben gerufen. Für die Oper sind bereits bekannte Kräfte der Moskauer Oper gewonnen.

— Aus *Wien* wird gemeldet: Auf Aufforderung der österreichischen Bundestheaterverwaltung hat Prof. Rainer-Simons ein Gutachten über die Verpachtung der beiden österreichischen Staatstheater (Staatsoper und Burgtheater) ausgearbeitet. Die soeben beginnende Winterspielzeit der Staatsbühnen wird jedenfalls die letzte unter staatlicher Leitung sein. Für die Spielzeit 1926/27 werden die beiden Theater unter Gewährung einer entsprechenden staatlichen Subvention an Privatunternehmer verpachtet werden, wobei diesen das Recht eingeräumt werden wird, den großen Personalapparat nach Erfordernis zu verringern.

— Der berühmte Paukenspieler der Wiener Philharmoniker, Prof. *Schnellar*, arbeitet gegenwärtig an einem „Paukenklavier" für Richard Strauß. Während die heutige Technik nur drei, allerhöchstens vier Paukenfelle kennt, erhält das neue „Paukenklavier" acht abgestimmte Pauken, die alle durch einen Spieler bedient werden sollen. Für das neue Instrument, das vor seiner Vollendung steht, wird Richard Strauß die ersten Noten schreiben.

— Die Bemühungen Ungarns, die Gebeine *Liszts* aus seinem Bayreuther Grab nach Ungarn zu schaffen, sind endgültig gescheitert, da die Familie Siegfried Wagners ihre Zustimmung unter keinen Umständen geben will. Zuletzt hatte sich noch Apponyi bei der greisen Cosima Wagner bemüht, aber gleichfalls ohne Erfolg.

— *Ein spanischer Caruso.* In Spanien wurde kürzlich ein Tenor entdeckt, der, wie versichert wird, eine so herrliche Stimme hat, daß er allgemein der spanische Caruso genannt wird. Es handelt sich um einen armen Bauernburschen namens Fleta, der noch vor kurzem auf dem Markt von Saragossa Gemüse verkauft hat. Dabei sang er oft so laut vor sich hin und seine schöne Stimme erregte solches Aufsehen, daß sich die Stadtverwaltung entschloß, ihn auf öffentliche Kosten ausbilden zu lassen. Jetzt ist Fleta in San Sebastian zum erstenmal öffentlich aufgetreten und errang einen beispiellosen Erfolg. Demnächst wird er nach dem Dollarland Amerika gehen, da ihm von dort ein fabelhaft günstiges Angebot gemacht worden ist. Man wird den jungen Sänger, der gegenwärtig 28 Jahre alt ist, voraussichtlich aber bald auch in Europa hören. (Hoffentlich ist's wahr.)

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Die Komponistin unserer heutigen Musikbeilage, *Hilda Kocher-Klein*, ist in Stuttgart geboren und erhielt ihre musikalische Ausbildung am dortigen Konservatorium durch Max Pauer (Klavier) und Joseph Haas (Theorie und Komposition). Sie wirkte dann mehrere Jahre als Lehrerin an diesem Institut. Unsern Lesern dürfte die Komponistin von Veröffentlichungen in früheren Jahrgängen schon bekannt sein. Im Druck erschienen bisher von ihr: Klavierstücke „Kobolde", eine Cello-Suite, Kinderlieder, sowie dreistimmige Weihnachtschöre.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 2

Zur Johann Strauss-Jahrhundertfeier / Von Dr. Theodor Haas

Am 25. Oktober sind es hundert Jahre her, seit Johann Baptist Strauß — wie er in der Pfarrmatrik der Wiener Vorstadt St. Ulrich eingetragen erscheint — das Licht der Welt erblickte. Ein merkwürdiger Zufall wollte es, daß dem Geburtsjahre des fröhlichsten aller Tonkünstler drei Jahre unmittelbar folgten, deren jedes einen großen deutschen Komponisten in die Ewigkeit abberief: 1825 wurde Johann Strauß geboren. 1826 starb Weber, 1827 Beethoven, 1828 Schubert. Und so eröffnet die Jahrhundertfeier von Joh. Strauß' Geburtstage einen ganzen Reigen ernster Säkulargedenktage der deutschen Musikwelt. Diese vier Namen umfassen deutschen Norden und deutschen Süden, so daß sich von selbst wie ein Gebet der Wunsch auf die Lippen drängt: Möge in diesen vier Festesjahren siegreich erstarken das Bewußtsein der Einigkeit deutschen Wesens! Das Jubeljahr des Walzerkönigs läutet wie mit fröhlichen Glocken die Reihe der Feste ein.



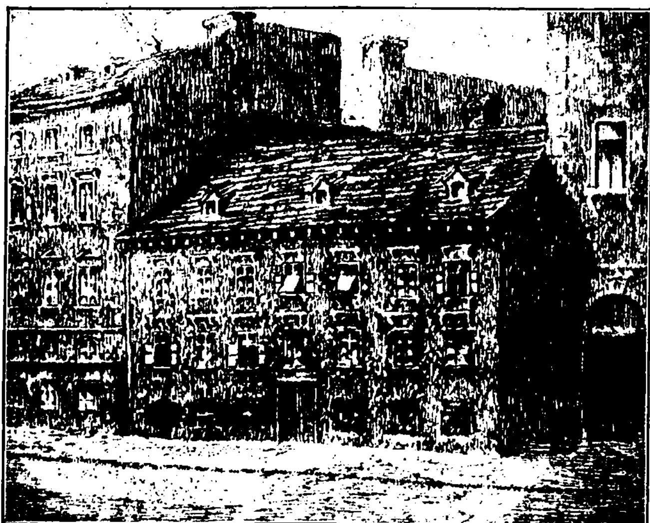
Nach einem alten Holzschnitt

Johann Strauß! Wem geht nicht das Herz auf bei diesem Namen? Wieviele genußfrohe Stunden in unser aller Leben sind mit diesem Namen unzertrennlich verbunden? In wie vielen schönen Erinnerungen klingen nicht die lockenden Weisen dieses ewig jungen Meisters mit?

Ein Jahrhundert ist seit seiner Geburt vergangen. Aber ungeschmälert geblieben ist die Allmacht seiner Töne.

Die Erdenlaufbahn Joh. Strauß' war die des künstlerischen Genius, der durch Hindernisse nicht gehemmt, sondern gefördert wird. Noch steht in Salmannsdorf bei Wien das Häuschen, worin der kleine, sechsjährige Johann, auf Wienerisch „Schani" genannt, auf einem alten, verstimmten Tafelklavier den ersten Walzer komponiert hat[1]. Vom gestrengen Herrn Vater, dem alten Walzerkönig Johann I. aber zum Kaufmannsstande bestimmt, mußte der heranwachsende Schani Schulen besuchen, mußte Warenkunde und Buchhaltung lernen, bis er eines Tages, von seinem Sitznachbarn angestiftet, während des gelehrten Vortrages des Herrn Professors aus voller Kehle ein Lied in die Oede des Schulzimmers hineinschmettert. Zur Strafe wurde er relegiert, aber die Menschheit dankt diesem Straf-

[1] Siehe die Abbildung auf Seite 26 unten.



* Das Eulenhaus. Geburtshaus von Johann Strauß
Nach einer Radierung von Mathilde Eder

erkenntnisse den mächtigsten Sänger der Lebensfreude. — In kühnem Fluge durchmaß der Feuergeist des genialen Jünglings die mühevolle Bahn des Musikbeflissenen und über hochgetürmte Schwierigkeiten siegreich hinwegstürmend eroberte er im Sturme die Herzen der Wiener. Und als Strauß Vater die Augen schloß, bestieg er vergöttert und bejubelt den Thron als Walzerkönig Johann II.

Die Bedeutung, die Strauß dem Jüngeren zuerst als Walzerkomponist, sodann als Vollender der deutschen Operette zukommt, verdient ernstgemeinte Würdigung. Dem Historiker bietet sich der Eindruck dar, daß die einzelnen Formen der musikalischen Kunst einen geschlossenen Werdegang, ein organisches Wachstum aufweisen. Jede Form entwickelt sich aus unklaren Anfängen heraus zu einem scharf umrissenen Höhepunkt der Gattung, wo die Entwicklung sodann Halt macht. Es tritt, wie im organischen Leben, schließlich ein Stadium der Vollendung ein, das keine Weiterentwicklung mehr zuläßt, die alles *vorher* Geschaffene in den Schatten stellt und gleichzeitig *nachher* Geschaffenes nicht aufkommen läßt. So hat Beethoven die Symphonie, Wagner das Musikdrama, Schubert das Lied, Chopin den Konzertwalzer zu einer Vollendung gebracht, die von keinem mehr überholt werden konnte. Die gleiche Bedeutung kommt Johann Strauß zu, als dem genialen Vollender des Tanzwalzers und der deutschen Operette. Ihm war es vorbehalten, dem Walzer und der Operette durch die zwingende Macht seiner Schöpfungen einen vordem ungeahnten Kulturwert zu verleihen, so daß er selbst die uneingeschränkte Bewunderung von Künstlern wie Wagner, Bruckner, Brahms, Verdi, Rubinstein, Goldmark erntete.



Wohnhaus von Johann Strauß als Kind

* Die mit einem Stern (*) bezeichneten Bilder sind mit freundl. Erlaubnis des Verlags Rich. Bong (Berlin) dem Roman v. Fr. Lange „Johann Strauß, der Walzerkönig" entnommen.

Der Tanzwalzer, wie ihn Johann Strauß der Jüngere gestaltet hat, beginnt mit einer ausführlichen Einleitung, die fast wie eine Ouvertüre oder ein Prolog anmutet, und die vielfach programmatisch angelegt ist. Man denke nur an die Einleitung zu den „G'schichten aus dem Wiener Wald", die eine vollendete musikalische Ausdeutung der sinnbetörenden Schönheit der diese Stadt umgürtenden grünen Waldhänge in sich schließt. Oder man denke an den Anfang des Walzers „An der schönen blauen Donau" (1867), der in den leise ansteigenden drei Stufen des D dur-Dreiklanges das Wellenmotiv des sanft dahinfließenden Stromes trefflich gestaltet, eine Vorausahnung des Rheingoldvorspieles (1869), das mit den drei Stufen des Es dur-Dreiklanges in ähnlicher Weise dieselbe Wirkung erzielt. Diese Einleitungen der Straußschen Walzer sind in den mannigfachsten Taktarten geschrieben, gipfeln aber immer in einer merkwürdig unterdrückten und dadurch wie mit Elektronen bis zum Rande aufgespeicherten Ueberleitung, die beim Einsetzen des $^3/_4$-Taktes mit einer elementaren Entladung den eigentlichen Walzer frei werden läßt, der allem in die Beine fährt, was solche besitzt. Der Walzer selbst besteht aus mehreren Teilen, einem Trio in der Mitte, und einer Coda, die alle Melodieelemente des Walzers noch einmal Revue passieren läßt.

Der Walzer „An der schönen blauen Donau" wurde im Laufe der Zeiten zur wienerischen Lokalhymne. Gefeit vor jedem politischen Beigeschmack hat diese Hymne des Wienertums siegreich alle Umstürze überdauert und wird das Heimatgefühl des Wieners ausdrücken oder wecken, solange die Erde diese wundervolle Stadt trägt.

Strauß hat an die 160 Walzer geschrieben. Viele davon sind heute unverdient in Vergessenheit geraten und harren der Neubelebung. Unter ihnen schläft manches Dornröschen dem weckenden Kusse eines Prinzen entgegen. Es kann nicht eindringlich genug davor gewarnt werden, die Walzerschöpfungen Straußens nach einem flüchtigen Blick in die allgemein zugänglichen Klavierausgaben zu beurteilen. Diese stammen nämlich durchwegs nicht von Strauß selbst, sondern

wurden von Musikhandwerkern besorgt, die nach konventionellen Schablonen, für die Hand des Durchschnitts-Dilettanten(Schrumm—ta—ta=schrumm—ta—ta), auf Massenabsatz berechnet, zu Werke gingen. Dadurch ging der kulturelle Feingehalt der Straußschen Partituren zu großem Teile verloren. Strauß komponierte seine Walzer *nur* für Orchester, für *sein* Orchester, und benützte aus Stimmführungsgründen bei der Arbeit selten das Klavier, meistens ein Harmonium. Beim Partiturstudium Strauß'scher Walzer verblüfft die unfaßbare Verschwendung der geistreichsten Füllstimmen jedermann, der vorher nur das dürftige Gerippe der heute verbreiteten Klavierausgaben kannte. Dabei war Strauß auf die pikantesten Klangwirkungen bedacht, die zu seiner Zeit zum größten Teile unbeachtet blieben, dem heutigen, hiezu besser geschulten Ohre hingegen überraschend erscheinen.

In ähnlicher Weise, wie Strauß den Tanzwalzer zu höchster Vollendung emporhob, verlieh er auch der deutschen Operette die klassische Weihe, indem er ihr den unvergänglichen Liebreiz wienerischen Wesens einhauchte. Die deutsche Operette konnte in solcher Vollendung einzig und allein in Wien entstehen. In Norddeutschland als Singspiel entstanden, drang diese Form der einfacheren dramatischen Tonkunst im 18. Jahrhundert nach Wien vor, erhielt aber erst hier in der urmusikalischen Atmosphäre dieser Stadt jenen leicht beschwingten Einschlag, der sie zur Eroberung der ganzen Welt befähigte, den Namen Strauß und damit den der Stadt Wien auch auf diesem Gebiete nach allen Richtungen der Windrose trug. Johann Straußens eigenste Worte, genau so wie er sie in seiner Dankrede beim Bankett am 15. Oktober 1894 sprach, verwendend, gilt von ihm dieses: er dankt seine Ausgestaltung seiner geliebten Vaterstadt Wien, in deren Boden seine ganze Kraft wurzelt, in deren Luft die Klänge liegen, die sein Ohr gesammelt, sein Herz aufgenommen und seine Hand niedergeschrieben, seinem Wien, der Stadt der Lieder und des Gemütes, Wien, der Stadt der schönen Frauen, Wien, der goldenen Stadt. — So ist Johann Strauß zum Allerweltliebling geworden, der in allen Schichten der Gesellschaft, in allen, selbst den fernsten Teilen der bewohnten Erde den Widerhall empfindender Herzen geweckt hat. Der Weg seiner Volkstümlichkeit ist ja allerdings mitunter wunderlich gewesen. So wurde der „Blaue Donau"-Walzer in Wien verkannt und ist erst von Paris aus bekannt geworden; die „Fledermaus" verschwand in Wien nach sechzehn Aufführungen infolge Teilnahmslosigkeit des Publikums vom Spielplane und trat erst von Berlin aus seinen Siegeszug durch die Welt an; und das Glanzstück so vieler Koloratursängerinnen, der „Frühlingsstimmenwalzer", wurde vordem durch einen Kunstpfeifer des Schrammelquartetts verbreitet. Das wunderlichste Schicksal aber war dem Walzer „Freut euch des Lebens" beschieden, dessen entzückendster Teil erst in der Gestalt eines Gassenhauers ins Volk zu dringen vermochte. Dieser Gassenhauer, der den Refrain hatte: „Das is dem Weana sein Schan" (verdorben aus Genre) wurde jedoch späterhin aus sich heraus, durch die (sozusagen enharmonische) Umdeutung des letzten Wortes in Jean (Johann) zu einer Ehrung des Komponisten, die ihm am Abende seines 40jährigen Künstlerjubiläums eine nach Tausenden zählende Volksmenge von der Straße her im Chore jubelnd entgegensang. — Johann Strauß war und blieb der Liebling der Wiener. Die Wiener sind ja vielleicht ein merkwürdiger Menschenschlag. Sie mögen ja wirklich manchmal langsam, schwerfällig und hartnäckig sein. Aber *wenn* sie einmal Einen in ihr Herz geschlossen haben, dann sind sie blind und treu und ergeben für alle Zeiten.

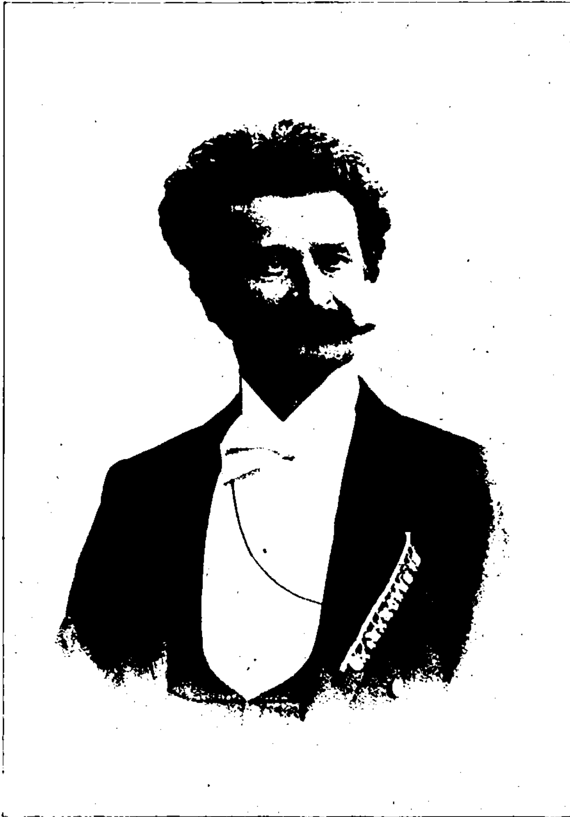


Johann Strauß in mittleren Jahren

Mögen uns die großen Schöpfungen der deutschen Meister Verehrung und Achtung einflößen, mögen sie uns in Bewunderung und Andacht auf die Knie zwingen und verstummen machen — an Johann Strauß hängen wir Wiener mit unserer ganzen, heißen, schmeichelnden Liebe, heute und immerdar.

Die Operette und Johann Strauss / Von Dr. Artur Neisser

Die Operette galt lange Zeit, insbesondere bei uns in Deutschland, als eine Kunstgattung zweiten Ranges. Wer Gelegenheit hatte, in den drei Hauptzentren der Operettenproduktion, in Wien, Paris und



Johann Strauß in seiner Glanzzeit

Berlin, in den letzten dreißig Jahren die sehr merkwürdige Entwicklung, das Auf und Ab des allen Gegnern zum Trotz mehr denn je aufblühenden Kunstgenres zu verfolgen, der wird sehr lehrreiche Beobachtungen gemacht haben. Im Kerne war es nämlich immer ein mehr oder weniger heftiger Kampf zwischen der alten Walzeroperette mit der modernen mondänen Tanzoperette. Zwischenhinein aber machte sich auch immer wieder bei uns ein lebhaftes Interesse für die altfranzösische Opéra comique geltend. Erst zu Beginn der laufenden Wintersaison wurde in Berlin Meister Charles Lecocqs „Mam'zell Angot" mit einer Cläre Dux in der Titelrolle neu aufgeführt, während im vorigen Winter das leichtgeschürzte „Fräulein Nitouche" die Besucher des eleganten Kurfürstendammtheaters in der Reichshauptstadt in Entzücken versetzt hatte. Ja, es ging sogar so weit, daß eine der großen reisenden allermodernsten russischen Theatertruppen Lecocqs Verwechselungsoperette Giroflé-Girofla, freilich lediglich zu expressionistischen Inszenierungsexperimenten degradierte, wobei alles rein Musikalische oder gar Gesangliche stark vernachlässigt wurde. Je näher aber das schöne Gedenkjubiläum des Wiener Walzerkönigs herannahte, desto eifriger setzte eine Art von künstlerischer Gegenpropaganda für die echte volkstümliche Wiener Operette ein. All die Meisterwerke der Strauß-Nebenläufer und Nachläufer, etwa Zellers „Obersteiger" oder Millöckers „Bettelstudent", daneben auch der unsterbliche Vorläufer, Franz von Suppé mit seinem „Boccaccio" — alle diese Meister wurden mit einem demonstrativen Feuereifer überarbeitet und an der sehr exponierten Stätte des Reinhardtischen Großen Schauspielhauses in Berlin, meist in ausgezeichneten Aufführungen, herausgebracht und erzielten Monate lang volle Häuser. Und darin liegt das sehr Erfreuliche dieses Entwicklungsprozesses. Wir ersahen daraus, wie echt und stark die musikalische Grundessenz der alten Wiener Tanzoperetten im Grunde ist und wie unrecht alle die Ketzer hatten, die das Eindringen der modern-mondänen exotischen Tanzwut in die Operettengattung vorschnell als Verfallssymptom der Operette als solcher angesehen haben. Die Wahrheit liegt vielmehr auch hier wie stets in der Mitte. Mochten selbst Meister wie der so jäh dahingegangene Leo Fall oder wie Oskar Straus und Franz Lehar hier und da Konzessionen an den Foxtrottgeschmack der großen Menge machen, auch sie blieben im Grunde Vasallen ihres großen und unsterblichen Ahnen und Vorbildes, des Walzerkönigs Johann Strauß.

Zeigt schon diese allermodernste Entwicklungskurve der Operette ein sehr deutliches Hinneigen zur alten Wiener Walzeroperette, so ersehen wir auch aus den vorstraußischen Werken, daß die starke Betonung des rein tänzerischen Momentes stets das vordringlichste Stilelement der ganzen Gattung gewesen ist. Nichts ist dafür charakteristischer als der volle Erfolg, den die (bei ihrer Uraufführung in Wien bekanntlich beinahe durchgefallene!) „Fledermaus" dann erzielte, als es galt, sie gegen



*Johann Strauß in älteren Jahren
Nach einem Gemälde von Leopold Horowitz

Offenbachs Werke auszuspielen. Ja, selbst in dem chauvinistischen Paris hatte die „Fledermaus" in einer Zeit einen Riesenerfolg, da ein Lecocq, ein Robert Planquette noch unter den Lebenden weilten. Das zeigt, daß Johann Strauß trotz seiner überwiegend tänzerischen, vom Vater ererbten Begabung jenen undefinierbaren Urinstinkt für die echte „Operettenweis'" mit auf die Welt brachte, wie sie neben ihm oder vor ihm höchstens ein Suppé und der noch immer stark unterschätzte Karl Millöcker besaßen. Freilich hat bei Franz von Suppé dessen romanisch-slawischer Bluteinschlag hie und da etwas allzu Opernmäßiges in die Kunstgattung der Operette hinein„geheimnißt", während Millöcker zwar, rein melodisch betrachtet, an Johann Strauß oft nicht nur heranreicht, sondern ihn an Originalität der Erfindung fast noch übertrifft, ohne indessen auch nur entfernt an die gesunde Sinnlichkeit und an die prickelnde Eleganz der Johann Straußischen Tonwelt heranzureichen.

Einer der Biographen unseres Jubilars, Richard Specht, hat in seinem knappen und doch so tief schürfenden Büchlein u. a. vorgeschlagen, gewisse Werke des Meisters könnten „gerettet" werden, wenn man ihrer Musik ein verständlicheres Textbuch zugesellen möchte. Wer die an Götzendienst grenzende Verehrung an Ort und Stelle beobachtet hat, die der Walzerkönig heute wie je zuvor in der Stadt der „Blauen Donau" genießt, der wird es verstehen, wenn derartige Vorschläge dort immer wieder auftauchen, der wird es auch lächelnd verzeihen, daß zur Zeit der „Dreimäderlhaus"-Seuche auch unser Unsterblicher es sich gefallen lassen mußte, „gerettet" zu werden, indem man eine „Wiener Blut" getaufte Volksstück-Operette fabrizierte, zu der allerlei Walzer und andere Tänze des Unerschöpflichen die musikalischen Unterlagen bilden, die man sonst nur noch bei Gartenkonzerten hie und da hörte. Im Grunde sind natürlich derartige „Ehrenrettungen" eines Unsterblichen ungeheuer überflüssig und haben sogar etwas leise Tragikomisches an sich. Anders liegt der Fall, wenn ein selbstschöpferischer Strauß-Verehrer die Werke bearbeitet. Hat doch in allerjüngster Zeit der noch immer sehr elastische Wiener Originalverleger der Werke Johann Straußens, Josef Weinberger, den sehr begabten Wiener Jungmodernen Erich Wolfgang Korngold damit betraut, z. B. die einst sehr erfolgreiche Operette „Das Spitzentuch der Königin" zu „überarbeiten", und in dieser Gestalt dürfte das schöne Werk nicht bloß wieder in der Operettenzentrale Berlin (die ja darin jetzt der Geburtsstätte der Gattung Wien endgültig den Rang abgelaufen zu haben scheint), sondern überall einen innerlichen Dauererfolg erringen.

Und „trotz alledem und alledem" (um einen der so originellen Walzertitel zu gebrauchen, wie sie der Meister seinen unaufhaltsam auf ihn eindringenden Tanzinspirationen zu geben pflegte!), trotz alledem werden in der Hauptsache doch nur zwei Werke auf immer bestehen bleiben: „Fledermaus" und „Zigeunerbaron".

Müssen wir des langen und breiten auseinandersetzen, worin das Geheimnis der Unsterblichkeit der Fledermaus beruht? Müssen wir erst noch ergründen, warum heute wie schon zu Lebzeiten Felix Mottls und Gustav Mahlers unsere aller„klassischesten" Opernkapellmeister eine besondere Ehrenpflicht darin erblicken, die Perlen dieser immer neue Schönheiten enthüllenden Partitur vor uns hinzustreuen? Warum das Gemütswienertum dieser Musik auch sonst spröde Musikernaturen suggestiv in ihren Bann schlägt, also daß die Rhythmen — denn Johann Straußens Operettenmusik ist ja vor allem höchstdifferenzierter Rhythmus! — bei kongenialer Stabführung sich von selbst zu beleben scheinen? Müssen wir gar tiefsinnig darüber grübeln, warum eine Faschingsvorstellung der „Fledermaus" für Darsteller und Publikum gleichermaßen immer wieder zum reinsten Freudenborn wird? Ich glaube, die strahlende Frische, in der diese Partitur heute wie zur Zeit ihrer Entstehung erstrahlt, ist schon genugsam Erklärung. Darum spreche ich auch nicht von



*Die Kapelle Johann Strauß beim Hofball in Wien
Nach einem Gemälde von Theo Zasche

Johann Strauß und der „Wiener" Operette, sondern von Johann Strauß und der Operette schlechthin. Mag sein, daß auch der Faschingsgehalt des meisterlichen Librettos ein gut Teil zu dieser unverlöschlichen Wirkung beiträgt, denn ein ehrlich lustigeres, dabei auch der Satire durchaus nicht entbehrendes Textbuch wie das zur „Fledermaus", ist kaum je geschrieben worden. Nicht zufällig ward denn auch gerade *diese* elegante Karnevals- und Stelldicheinstimmung immer wieder „frei nach der Fledermaus" mehr oder weniger glücklich kopiert. Aber man urteilt denn doch arg oberflächlich, wenn man behauptet, *nur* das Walzer- und sonstige tänzerische Element verbürgen den dauernden Welterfolg der Fledermaus. Vielmehr legte Johann Strauß gerade dadurch ein so überraschendes Zeugnis seiner allgemeinen musikalischen Einfühlungskunst ab, daß er jeder Regung des Textbuches mit genialem Spürsinn nachgeht, daß er in Rhythmik, Tonfärbung und Instrumentalkolorit jedwede Gestalt des Buches treffsicher zu charakterisieren weiß. Vielleicht hat man in dieser Hinsicht noch nicht oft genug darauf hingewiesen, daß die Rolle des betrunkenen Gerichtsdieners Frosch eine reine Sprechrolle geblieben ist. Ein anderer, weniger diskret verständnisvoller Komponist hätte sicher darauf bestanden, dem Frosch irgend ein „komisches" Couplet in den Mund zu legen. Johann Strauß kannte sein Publikum, außerdem natürlich auch die Grenzen seiner Begabung und stellt daher den Frosch als komischsprechenden Gegentyp gegen seine eleganten singenden Partner hin . . .

Auf einem völlig anderen Blatt steht die Bedeutung des „Zigeunerbaron". Man pflegt zu sagen: hier habe sich Johann Strauß „selbst übertroffen". Meines Erachtens liegt der Fall ganz anders und bedeutend tiefer. Unser Meister hat mit dieser Partitur vielmehr gezeigt, daß er wohl auch das Zeug gehabt hätte, Opernkomponist zu werden, daß ihn aber sein angeborenes Wiener Frohnaturell vor solcher Selbstverkennung bewahrt hat. Denn der Halberfolg seiner einzigen Spätlingsoper „Ritter Pasman" zeigt ja, daß selbst ein Genie wie Johann Strauß eben doch auch seine Grenzen hatte und daß es wohl nur aus Nachgiebigkeit geschehen ist, wenn er kurz vor dem Abschluß seines Schaffens noch diesen „Schritt vom Wege" tat; das Schicksal hat das dann aber wieder ausgeglichen, indem lediglich die Ballettmusik zu dieser sonst verschollenen Oper heute noch lebendig geblieben ist. Um aber noch kurz auf den „Zigeunerbaron" zurückzukommen, so liegt das fast Erschütternde dieses Werkes in der Meisterschaft, mit der Johann Strauß hier die Ensembles und Chöre aufzubauen verstanden hat. Zugleich aber hat sich der sonst so urwienerisch schaffende „Walzerkönig" hier mit wundersamer Anschmiegsamkeit in das melancholische Melos des Magyarentumes eingefühlt, ohne indessen jemals aufdringlich rührsam, folkloristisch zu werden, wie das leider gewisse Epigonen nicht immer so diskret zu vermeiden wußten. Was aber die musikalische Charakteristik dieser Partitur anbetrifft, so brauchen wir uns ja nur der köstlichen Gestalt des „ausgezeichneten" Schweinezüchters Szupan und seines Couplets von dem „Idealen Lebenszweck" zu entsinnen, um mit einem einzigen Schlage diese Figur als Lebewesen, als Type vor uns zu sehen! Diese prächtige Plastik und Anschaulichkeit ist ein weiterer Wesenszug des Operettenmeisters Johann Strauß. Darin liegt wohl — natürlich *neben* der immer wieder aufs neue herzerquickenden Melodiosität! — der Hauptgrund der unerschöpflichen Volkstümlichkeit der Johann Straußischen Werke. So viele, an sich und rein musikalisch hochbedeutende Erscheinungen auch die nachstraußische Operette gezeitigt hat und noch immer hervorbringt, kaum Einer hat doch unseren Jubilar in dieser lapidaren *Einfachheit* zu erreichen vermocht. Und gerade auch *darum* ist dieses Johann Strauß-Jubiläum so echt, so meilenfern von jedweder verlogenen Ausgrabungspietät: weil die kerngesunde wienerische, gleichsam seelisch tanzbeschwingte Musikalität unseres Johann Strauß seinen



Wohnhaus von Johann Strauß

Werken die ewige Dauer verbürgt. Wenn die (übrigens sicherlich bereits jetzt im Abflauen begriffene) Mode der „mondänen" Operetten mit ihrer Foxtrott-Blasiertheit und mit ihrer Tango-Schwüle längst verblaßt ist, dann wird man desto intensiver auf „Fledermaus" und „Zigeunerbaron" zurückgreifen, auf die Schöpfungen eines ewig heiteren Götterlieblings, der die Menschheit immer wieder aufs neue beglücken wird!

Aus der Werkstatt des Walzerkönigs

Von RUDOLPH F. PROCHÁZKA (Prag)

Selten wohl haben Frohsinn und heitere Laune in einer geistigen Werkstatt so glänzend über die Widerwärtigkeiten des Alltags gesiegt, wie im Arbeitszimmer von *Johann Strauß*, mochten auch Aberglaube und Furcht vor dem Tode für den Schatten sorgen. So war es namentlich in der Zeit, da der Meister auf seiner Ruhmeshöhe stand.

Genie ist Fleiß, auch bei Johann Strauß. Ein geringes Schlafbedürfnis kam zudem seiner auf müheloser Erfindung ruhenden, außerordentlichen Schaffenskraft zu statten, gar wenn man bedenkt, daß der Komponist ungezählter, einzig dastehenden Walzer und vieler klassischer Operetten auch ein froher Gesellschafter war. Gewöhnlich, wenn der Meister komponierte, pflegte er dies an einem Stehpult zu tun, welches Möbel neben einem Harmonium das Hauptstück des vornehm-schlicht eingerichteten Raumes war. Johann Strauß arbeitete fast regelmäßig morgens von zehn bis gegen zwei Uhr. Zwischendurch vielleicht einige Coups im anstoßenden Billardzimmer, dann ging's wieder zum Pult zurück. Während dieser Zeit wurde kein Besuch vorgelassen, jede Störung überhaupt durch die fürsorgende Gattin ängstlich ferngehalten. Frau Strauß war auch darauf bedacht, daß in jedem Zimmer an auffälligem Platze Bleistift und Notenblatt bereit lagen. Dem Walzerkönig flogen ja immer und überall die musikalischen Einfälle zu. Nicht selten geschah es, daß Strauß während der Komposition Frau Adelen ein telegraphisches Zeichen gab, um ihr ein neues Stück auf dem Harmonium vorzuspielen. Nach dem Mittagstisch ging er ans Billard, des Abends wurde gewöhnlich tarockiert, von elf bis oft tief in den Morgen hinein die Arbeit fortgesetzt: der Plan für den nächsten Vormittag überdacht, zumeist aber instrumentiert.

Daß Johann Strauß seine Kompositionen von anderen in Partitur setzen ließ, das wurde fabuliert. Man muß nur eine seiner Partituren gesehen haben. Die Intimen des Hauses sahen, wie der Komponist mit weichen englischen Bleistiften schrieb und auch wenn er zur Notenschrift eine Stahlfeder benützte, die langen Taktstriche mit dem Blei so dick über das Papier zog, „daß das Manuskript einem Knüppelzaun gleicht, an welchem die zierlichen Noten als Blätter und Blüten sich hinauf ranken." Entzückt sprach sich oft genug Brahms über Straußens Orchesterklang und Instrumentierungskunst aus.

Interessant verliefen die Besuche von Librettisten. Kam einer mit einem neuen Vorwurf, dessen Einzelheiten Johann Strauß packten, zog sich dieser ohne Aufsehen ein wenig in die „Fabrik" — so nannte er sein Arbeitszimmer — zurück und notierte die ihm gerade einfallende Melodie. Kaum war der Textdichter fort, arbeitete Strauß die Themen aus und spielte dann oft seiner Frau gleich ein paar Nummern aus dem eben erst gehörten Libretto vor. Manche Libretti wurden gar nicht angenommen, aber die Vertonung war da. Kein Feiertag, keine Reise verging ohne Arbeit. Sie war dem Walzerkönig nicht Zwang, nur Bedürfnis. Die Gedanken arbeiteten in diesem Feuerkopfe auch während der Zerstreuung, ähnlich wie bei Mozart und Schubert, im erlesenen kleinen Kreise guter Freunde — große Gesellschaften, Konzert- oder Theaterbesuch liebte Johann Strauß nicht —, bei Karten- oder Billardspiel. Selbst sein Leibfriseur Scharf berichtet über den Meister in seinen „Tagebüchern": „Während ich ihn rasierte, geschah es oft, daß er vom Sessel aufsprang und



Wohnhaus von Johann Strauß, Gartenseite

zum Piano ging, um einige Takte zu spielen; dann nahm er den dort liegenden Bleistift und schrieb es auf ein Notenblatt."

Manche solcher Notenstreifen, gerade mit den köstlichsten Einfällen, holte dann der Meister aus der Versenkung seines Schreibtisches oft erst nach Monaten, selbst Jahren wieder hervor — Melodien, die dann gar bald eine ganze Welt entzückten.

Palestrina, Schütz, Bach u. Beethoven im Lichte der Stilwandlungen

Von KARL HASSE (Tübingen)

Der Musikwissenschaft, insbesondere der Musikgeschichte, wird stets ein Doppelcharakter zuerkannt werden müssen, insofern sie einmal *Hilfswissenschaft* für die musikalische Kultur und Praxis ist, aber andererseits in ihrer besonderen Ausbildung als *selbstständige historische Feststellungswissenschaft* betrieben werden muß, soll ihr wissenschaftlicher Charakter nicht ins Schwanken geraten. Um diesen zu festigen und zu bewahren, hat man in den letzten Zeiten besonders die Methoden der vergleichenden *Stilkritik*, die Untersuchung der *Stilentwicklung* und Einteilung in *Stilperioden* betrieben. Da dadurch die großen Meister aus ihrer Isolierung herausgehoben werden und mit einer großen Menge kleinerer Komponisten in die Reihe gestellt werden mußten, hat man nach Gesichtspunkten suchen müssen, die ohne Schädigung der als notwendig erkannten Methoden es ermöglichten, den Besonderheiten der großen Meister ihr Recht wieder werden zu lassen. Man hat diese Gesichtspunkte von *außerhalb* der reinen Stilentwicklung nehmen oder hat versuchen müssen, in der Stilentwicklung den großen Meistern die *führenden Plätze* zuzuerkennen. Im Zusammenhange damit mußte sich auch die Frage erheben: sind diese Meister in ihrem stilistischen Verhalten durch die Stilentwicklung passiv bedingt oder haben sie aktiv bestimmend in sie eingegriffen. *Guido Adler* hat einen Mittelweg eingeschlagen, indem er für das Genie und seine „relativ freie Individualbewegung" eine „mitbestimmende Bedeutung" beansprucht. Daß es nicht angeht, in der Konsequenz, wie sie etwa für die Phänomenologen naheliegt, große und kleine Geister als gleich wichtig oder gleich unwichtig für die Musikgeschichte als Geschichte der Stilentwicklung zu betrachten, wird auch sonst heute wieder empfunden. Immer aber zeigt sich die Schwierigkeit, daß mit der *Sonderstellung* der großen Männer ein Gesichtspunkt herangezogen wird, der in reinen Stiluntersuchungen an sich keinen Platz zu haben scheint: der des *Wertes*, wobei ein Wertmaßstab in Frage kommt, der nicht rein stilistisch bedingt ist. Denn man kann wohl sagen, daß die verschiedenen feststellbaren Stilepochen insofern *Höhepunkte* aufweisen, als reine Ausprägungen eines Stilideals oder zwingende Lösungen sich entwickelnder Probleme sich erkennen lassen. Ob die Sonderbewertung der großen Meister aber darauf beruht, daß sie die Träger solcher Höhepunkte sind, ja ob sie überhaupt gerade in dieser Beziehung die Hauptrepräsentanten und Führer sind, erscheint fraglich. Wenn sie aber zur Stilentwicklung ein anderes Verhältnis haben, als das der Krönung und Führung von deren Epochen, so läßt sich vielleicht der Wert der großen Persönlichkeiten gerade an der *besonderen Art* ihrer Einstellung dazu klar machen. Wenn das der Fall wäre, könnte eine *Verknüpfung* der *Wertungsfrage* mit der *Stilfrage* vorgenommen werden. Eine solche würde von besonderer Bedeutung sein gerade in einem Zeitpunkt, wo die Wertungsfrage nach längerer Beiseiteschiebung erneut sich in den Vordergrund drängt. Man denke nur an die Einführung des musikgeschichtlichen Unterrichts

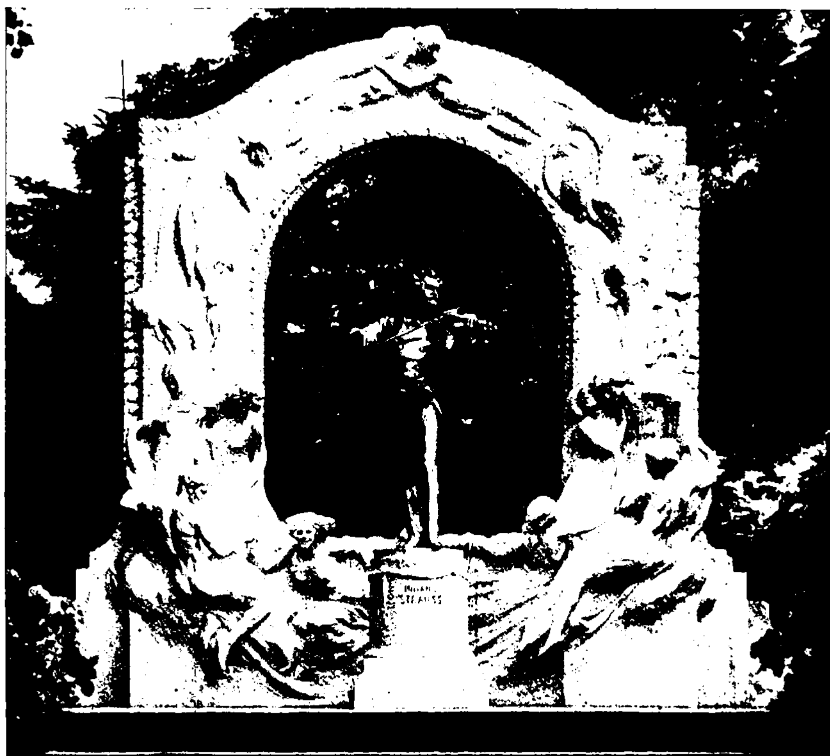
*Brief von Johann Strauß an den Wiener Musikalienhändler Carl Haslinger
Original im Besitze der Frau Johann Strauß

an den Schulen, die ja nicht in erster Linie wissenschaftlichen, sondern kulturellen, pädagogischen, *ethischen* Zwecken dienen soll. Die Gefahr, daß hierdurch vorgefaßten Meinungen, gut gemeinten Tendenzen in die Musikwissenschaft wieder Eingang verschafft würde, wäre zu bannen, wenn die stilkritische Methode auch hier anwendbar bliebe, wenn eine *organische Verbindung des Aesthetischen mit dem Ethischen* bei der Betrachtung des Verhaltens der großen Männer gegenüber der Stilentwicklung sich ergeben würde.

Die Stilentwicklung läßt sich am leichtesten nachweisen an den Punkten, wo die großen *Stilwandlungen* offensichtlich werden. Das Verhältnis der großen Meister zu den Stilwandlungen zu untersuchen, kann ihr Verhältnis zum Stil überhaupt am ehesten klären. Ich habe für die Untersuchung *Palestrina*, *Schütz*, *Bach*, *Beethoven* ausgewählt, als Männer von deutlichem Stilabstand untereinander, von anerkannter überragender Größe, auch als Männer, die gern als Hauptrepräsentanten einer Stilepoche angesehen werden. Einen spezifischen Opernkomponisten habe ich mit Absicht nicht hinzugenommen, wodurch Monteverdi oder Lully, auch Händel und sogar Mozart ausscheidet, habe auch darauf verzichtet, etwa Lassus an Stelle von Palestrina zu wählen, der gewiß, wenn zu seiner Zeit die Oper schon ausgebildet gewesen wäre, seiner Gemütsart nach sich ihr zugewendet hätte. Ich wählte also „subjektive" Komponisten, die ihr Inneres aussprechen, in erster Linie ohne Rücksichten auf besondere darzustellende Stoffe, wobei der kirchliche Stoff nicht als solcher anzusehen ist, oder die nur Stoffe sich wählen, die ganz dazu dienen können, die Aussprache ihres Inneren zu unterstützen, wobei der kirchliche Stoff mit der wichtigste ist. Eine gewisse Verschiedenheit der Einstellung der vier Meister konnte nur als der Untersuchung dienlich angesehen werden, da ihre Resultate dann größere Allgemeingültigkeit beanspruchen könnten, wenn sie eine gewisse Einheitlichkeit aufweisen sollten.

Als Hauptstilwandlungen in der Zeit vom frühen Palestrina bis zum späten Beethoven werden im allgemeinen vier bezeichnet werden können, deren kurze Skizzierung versucht sei.

1. Die Abwendung von der Polyphonie der Niederländer, deren Kennzeichen noch die Arbeit nach einem gegeben festen Anhaltspunkt ist, sei es, daß ein Cantus firmus zugrunde gelegt wird oder ein ganzes „Modell" die Richtung gibt, die ferner den imitierenden Kontrapunkt anwenden, sei es, daß es sich um ganze Kanons oder um Nachahmung einzelner Partikel oder Motive handelt. Diese Abwendung ist bedingt durch die Hinwendung zur Monodie und den konzertierenden Stil, durch die Scheidung von Melodie und realer Begleitung oder latenter Empfindung akkordischer Funktionen. Nicht zu übersehen ist hierbei die Zwischenstufe im 16. Jahrhundert, wo im Satz Note gegen Note eine ganz akkordische Homophonie sich zeigt und die melodische Herausstellung des Cantus firmus eine Befreiung von ihm ankündigt, — überhaupt die Vorarbeit der liedmäßigen und tanzmäßigen, metrisch und damit zugleich schon harmonisch bedingten Formen sowie der Zwischenform des Madrigals. Die Kolorierung bereitet das freie Kon-



Johann Strauß-Denkmal im Stadtpark zu Wien

zertieren über geregeltem Generalbaß vor und vermittelt ihrerseits zwischen den Stilperioden. Dazu kommt die Mehrchörigkeit einerseits und die Chromatik andererseits, die den Übergang von der kirchentonartlichen Konstruktion zur bewußten Tonalität charakteristisch begleiten.

2. Im 17. Jahrhundert in Italien der Uebergang von Monteverdis deklamatorischer und arioser, auch mit charakteristischen Harmoniefolgen arbeitender Schreibweise zum flüssigen Arienstil und zum Sekkorezitativ, sowie zur selbständigen instrumentalen Kammermusik, die Hinwendung von der wortbetonenden Deklamation zur regelmäßigen musikalischen Taktordnung. In Deutschland wird das meiste davon erst beim Uebergang zum 18. Jahrhundert übernommen, zumal in der Kirchenmusik. Vorausgehen Zwischenformen im Sinne Cavallis, wie das stellenweise Hineinwachsen der Ritornelle in

die Arien und Ariosos. Charakteristisch ist die Wiedergewinnung der Beweglichkeit des Basses gegenüber den Haltetönen unter den früheren Monodien. Sie erfolgt teilweise mit Hilfe der ostinaten Baßführung.

3. Die um die Mitte des 18. Jahrhunderts ganz offensichtlich werdende, aber weit früher schon verbreitete letzte Aufräumung alles dessen, was noch mit den Kirchentonarten zusammenhängt, wodurch mit dem vollen Sieg der Tonalität auch deren Konsequenzen sich durchsetzen: die achttaktige Liederperiode, die Auflösung des Generalbasses zugunsten von unwillkürlicher Unterordnung unter die einfachsten harmonischen Funktionen. Diese ermöglicht auf dem Klavier und im Orchester die Begleitfiguration und bringt an Stelle der zur ausgebildetsten Polyphonie soeben gewordenen konzertierenden Stimmführung eine Homophonie, die in mancher Beziehung der des 17. Jahrhunderts die Hand reicht. Das motivische, imitierende Wesen, das auf die konzertierende Polyphonie einen bestimmenden Einfluß gehabt hatte, nicht aber, von einzelnen besonderen Fällen abgesehen, auf die vorwiegend akkordische, wenn auch korrekte Stimmführung anstrebende Generalbaßaussetzung, dringt jetzt in die Begleitung ein, und macht sie immer mehr zum „obligaten Akkompagnement", um *Adlers* Ausdruck anzuwenden. Seinen Hauptsitz bekommt es aber in der Hauptmelodie als eines von deren Aufbaufaktoren. Ihr steht im allgemeinen keine durchgeführte Gegenmelodie gegenüber, sie selbst kann aber zerpflückt werden durch Verteilung an mehrere Stimmen. Ein Zwischenstadium ist das einer überwuchernden Ornamentik, die die Vortäuschung des Konzertierens noch eine Zeitlang in eine diesem bereits fremde Periode hineinträgt, in gewisser Weise damit dem Kolorieren beim Uebergang der skizzierten ersten zur zweiten Periode vergleichbar. Charakteristisch ist, daß die Orgel mit dem Verschwinden der konzertierenden Polyphonie gleichsam den Boden unter den Füßen verliert. Sie bleibt aber berufen, reaktionäre Elemente bis in die nächste und übernächste Periode hinüberzuretten. Eine volle Anteilnahme an der liedmäßigen Achttaktigkeit und dem simplen harmonischen Funktionsschema hätte sie zu einer Art Leierkasten gemacht.

4. Zu Beethovens Zeit der Uebergang zur Romantik, zur Tonmalerei ohne Bindung an die absolute Formkonstruktion, zur Klangfarbe als Mittel und sogar als Zweck. Es wird erstrebt, durch intensive und deutliche Stimmung die feste Form zu ersetzen. Auch die Vorstellung und Illustrierung eines außermusikalischen Vorgangs muß dazu dienen. Außermusikalische Werte werden bewußt durch Musik zu vermitteln versucht. Nicht nur in der Oper, wo statt der Gelegenheit zu Situationen, in denen Musik sich zur Wirkung bringen kann, nun eine ganze Handlung musikalisch begleitet und verdeutlicht werden soll, sondern auch in Konzertwerken. Alles das führt zur Ausbildung des modernen Orchesters und zu dessen Nachahmung auf dem Klavier, auch zu einer freien Art von Polyphonie, die sowohl durch Klangbestrebungen wie durch Schilderungs- und Ausdrucksabsichten hervorgerufen wird. Nebenher gehen Tendenzen zur Wiederherstellung der Polyphonie Bachs — ich erinnere nur an Mendelssohn — und auch des Palestrinastils, des letzteren im Sinne einer Rettung der „Reinheit der Tonkunst" überhaupt und eines kirchlichen Musikstils im besonderen. Der ariose Sprechgesang kommt, hauptsächlich für die Oper, auch wieder zur Geltung, er kündigt sich aber schon in Schuberts Liedern, ja in einigen seiner Vorläufer, an. Eine neue Chromatik erwächst, jetzt mehr als Mittel, Modulationen herbeizuführen oder zu glätten, wodurch die simple Tonalität wieder erweitert wird. Dieser neue harmonische Reichtum wird späterhin noch durch Wiederaufnahme kirchentonartlicher Wendungen gesteigert. Die Begleitfiguration durch Akkordbrechung nimmt einen neuen Charakter an, sie wird ein Mittel zur Stimmung und Färbung, sie ist nicht mehr nur Ersatz für den weggefallenen Generalbaß oder für die fortlaufende Bewegung der früheren Polyphonie oder der Verzierungskünste.

Wie verhalten sich nun die vier Meister diesen Wandlungen gegenüber?

Palestrina knüpft mit seinen Arbeiten über Cantus firmi wie in der Anlehnung an „Modelle", an eigene oder fremde, ganz an die Niederländer an. Er überträgt das Madrigal aufs geistliche Gebiet, wodurch eine stilistische Anlehnung an die polyphone Motettenart notwendig wird. Er greift auf den uralten Fauxbourdon zurück, gibt dabei aber eine vollkommenere Harmonisation und Cadenzierung, gibt neben der bewußt altertümlichen Wirkung zugleich die neue, homophon-tonale. Von der Chromatik hat er sich bewußt ferngehalten. Die Loslösung vom Cantus firmus geschieht ohne wesentliche Abwendung vom Stil, den er bedingt hatte. Das liedmäßige schematische Metrum streift Palestrina nur hie und da von fern. Seine Homophonie ist von polyphonieähnlicher Wirkung durch die Vermeidung solcher liedmäßigmetrischer Regelmäßigkeit, auch durch die Verwendung von Durchgangs- und Wechseltönen, die die ruhenden Harmonien beleben und die als eine sehr gemäßigte Kolorierung aufgefaßt werden können. Willkürliche, improvisierte Verzierungen werden dadurch unstatthaft, da, wie später in anderem Sinne bei Bach, alles schon durch „eigentliche Noten" ausgedrückt ist. Den imitierenden Stil wendet er seltener im strengsten oder auch nur strengen, öfter in idealisierend gemäßigtem Sinne an, Form und Klang erscheinen durch fortwährende Inspiration in gegenseitiger Durchdringung erzeugt. Nicht mehr das Notenbild, sondern der reale Klang ist maßgebend, wie denn auch die instrumentale statt der vokalen Verwendung bei ihm nicht mehr gleichberechtigt,

ja unmöglich scheint. An den modernen Bestrebungen die zur konzertierenden Kirchenmusik, zur Kammermusik oder zur Oper führen, beteiligt er sich nicht. Aber akkordisch-modulatorische Wendungen finden sich bei ihm, die an Kühnheit und Wirksamkeit die Monteverdis erreichen, ohne eigentliche Chromatik aufzuweisen und eine solche Schroffheit zu haben. Ich erinnere an den Anfang des Stabat Mater als an das bekannteste Beispiel. Bei Palestrina erscheint auch das Kirchentonartliche in einer idealen Ausgleichung mit dem Dur-Tonalen. Bezeichnend ist ferner die Herausstellung der Schönheit des Klanges der Dur-Akkorde, die Sorgfalt und Sparsamkeit in der Verwendung von Dissonanzen, das Zurücktreten der Tonmalerei, die maßvolle aber überlegene Benutzung der neuen Bestrebungen nach deutlicher Deklamation der Worte, die Unaufdringlichkeit, mit der auch die Mehrchörigkeit als Gruppierungsmittel, als Mittel, eine gewisse Durchsichtigkeit in das Gewebe zu bringen, verwendet wird. Einstein im Vorwort zu seiner Ausgabe der Missa Papae Marcelli hebt es mit Recht besonders hervor, daß Palestrina durch die feine chorische Anlage seines Satzes in die imitatorische Form eine Harmonie hineinbringt, die der schematischen Derbheit späterer venezianischer Mehrchörigkeit künstlerisch weit überlegen ist. Er weist auch darauf hin, daß die genannte Messe ein Werk des persönlichen Ausdrucks ist, und sieht hierin ein Durchdringen des Renaissancegeistes. Solche Beziehungen zu allgemeinen Geistesströmungen bedürfen indessen wohl noch einer genaueren Untersuchung. Daß der große Meister nur durch die Stärke seines persönlichen Empfindens aus seiner Zeit sich herausheben konnte, halte ich für ein Merkmal, das er mit allen großen Meistern gemeinsam hat, zumal mit den drei, mit denen ich ihn heute zusammenstelle. Es ist die „größere Freiheit der Individualbewegung", die Adler als Kennzeichen der großen genialen Meister hingestellt hat. Wie Palestrina aber solche Freiheit *verwendet*, das ist vielleicht noch aufschlußreicher, als daß er sie besessen hat. Er hat mit der Missa Papae Marcelli ein Werk „im neuen Stil" geschaffen, worauf er selbst im Vorwort zu dem betreffenden Bande der Messen hingewiesen hat. Aber er hat den neuen Stil nicht geschaffen oder angewendet, um etwa fortschrittlich oder freiheitlich sich zu gebärden. Er hat seine frühere Hinwendung zum modernen Madrigalstil sogar als Jugendsünde betrachtet. Eine Trennung vom Kanonstil der Niederländer war notwendig geworden durch die Forderungen der Kirche, die nicht nur ein Abwenden von der Ueberladung mit Kolorierung und von weltlichen madrigalischen Stileinflüssen, sondern auch positiv einen würdigen, der jeweiligen Stimmung der kirchlichen Feier entsprechenden Ausdruck und eine Verständlichmachung der Worte verlangte. Die Befreiung aus dem Artistischen der niederländischen Kunst zum Subjektiv-Schönen und Ausdrucksvollen erreichte er durch Bindung an die von ihm im innersten Gemüte als richtig empfundenen kirchlichen Bedürfnisse. Diese Gebundenheit an den kirchlichen Zweck, mit dem er seine persönlichen Ausdrucksbedürfnisse ganz identifiziert, ohne seine Souveränität über die Kunstmittel aufzugeben, gibt auch seinem Stil eine strenge Gebundenheit. Ein Artismus höherer Art tritt ein: die Vervollkommnung der musikalischen Mittel wird erreicht durch ihre Unterordnung unter einen höheren Zweck. Der große Meister ist er nicht dadurch, daß er etwa an die Spitze der fortschreitenden Stilentwicklung sich stellt, sondern dadurch, daß er sich bewußt aus dieser herausbegibt und die musikalischen Mittel zwingt, ihm zu persönlichen Zwecken dienstbar zu sein. Diese persönlichen Zwecke wiederum sind zugleich überpersönliche, da er im Dienste ewiger Ideen steht. Er ist imstande, der Kirche zu dienen, da er ein persönliches Verhältnis zum Göttlichen hat. Es sind letzten Endes Gesetze seiner *Persönlichkeit*, nicht solche der Kirche, die ihn vom Artismus weg zu einer höheren Auffassung und zur Unterordnung unter einen Zweck führen, der in Wirklichkeit der Ausdruck seines persönlichen Wesens, seiner persönlichen Frömmigkeit ist. Die Fähigkeit und der innere Zwang, über das Vergängliche sich zum Ewigen zu erheben, macht das Wesen des Genies aus, und man kann darin ebenso eine Freiheit, wie eine *Gebundenheit* erblicken. So zeichnet sich Palestrinas Stil nicht durch sogenannte geniale Ungebundenheit, sondern gerade durch Gebundenheit und Gesetzmäßigkeit aus. Diese führt eine Mäßigung gegenüber den Forderungen des Fortschritts herbei, dazu die Zusammenfassung von Altem und Neuem zu etwas, das Ewigkeitsgeltung gewinnt. Nicht das Herausstellen des Subjektiven, aber auch nicht das des Objektiven ist die Aufgabe des großen Mannes, sondern eine Verschmelzung beider Begriffe, ihre Vereinigung in einer höheren Ebene. Das Aufwachsen in strenger Schule, das Können, das er sich erworben hat, und das es ihm ermöglicht, auch in der Bindung an einen Cantus firmus und an hergebrachte Stil- und Formgesetze keine Fessel mehr zu empfinden, hat sicherlich Palestrinas freiere Kunstentfaltung erst ermöglicht, so daß auch für ihn, wie für alle großen Meister, die Auffassung zutreffend erscheint, daß es sich um ein Zusammenwirken von *Können* und *Charakter* handelt, soll etwas Großes und Dauerndes zustandekommen. Als Führer oder Hauptrepräsentanten einer Stilepoche ihn zu betrachten, erscheint dagegen nicht angängig. Alle die Bewegungen, die ins 17. Jahrhundert hinüberleiten, haben an anderen Stellen ihren Ursprung und ihre Blüte. Venedig ist da in erster Linie zu nennen, daneben Florenz und andere oberitalienische Städte, während das ewige Rom durch Palestrina zum Zeitlosen geführt wird.

(Schluß folgt.)

Litauische Musik / Von Wolfgang Greiser

Die litauische Musik ist eigentlich erst auf Grund der Kriegszeit, die sie bekannter gemacht hat, zum Gegenstande eines besonderen Interesses geworden. Die Prüfung ihrer Weisen, die fachmännischen Untersuchungen ihrer Klangerscheinungen haben sie aber bald zu einem feinen und zugleich doch starken Faktor innigsten Volksempfindens und typischer Eigenart erstehen lassen und gedeutet.

Die überall im litauischen Volke zu Gehör kommenden Baleikaklänge, häufig doppeltönig, sind wohl ein wenig monoton; aber auch sie verraten allgemeinhin eine tiefe, stille seelische Empfindsamkeit, ein ernstes, reiches Volksgemüt als ihre Grundlage und dazu immer wieder die grenzenlose Liebe ihres Volksstammes zum Memelstrome, zur Natur, zu — Gott als ihr Charakteristikum. Was das litauische Volkslied als individuelles Gepräge im allgemeinen trägt, das zeigt die litauische Musik auch schließlich überall.

Fast allen Dainos liegt in der Melodieführung die diatonische Tonleiter des griechischen Tonsystemes zugrunde. Weder unsere Dur- noch unsere Molltonarten können den Rahmen dieser Melodien- und Tonfolgen umfassen und musikalgesetzlich umspannen.

Die Halbtonstufung — das charakteristische Hauptmoment der litauischen Musik — tritt oft derart überraschend, unvermittelt und unerwartet auf, daß sie anfänglich nur befremdet, später aber als das auffallendste Moment der gesamten Tonfolge erscheint und endlich die Wesensart der litauischen Volksliedmelodien verstehen und bewerten lehrt.

Der Tonumfang ist in den einzelnen Melodien derart verschieden, daß auch hierbei nur von einer fast undenkbar willkürlichen Folge gesprochen werden kann, die eine musikalische Einreihung in bestimmte geordnete und regelnde Umfangsgesetze, die uns doch für den Einzelgesang so unendlich wichtig und für den Gruppengesang fast unerläßlich erscheinen, hier völlig ausschließt.

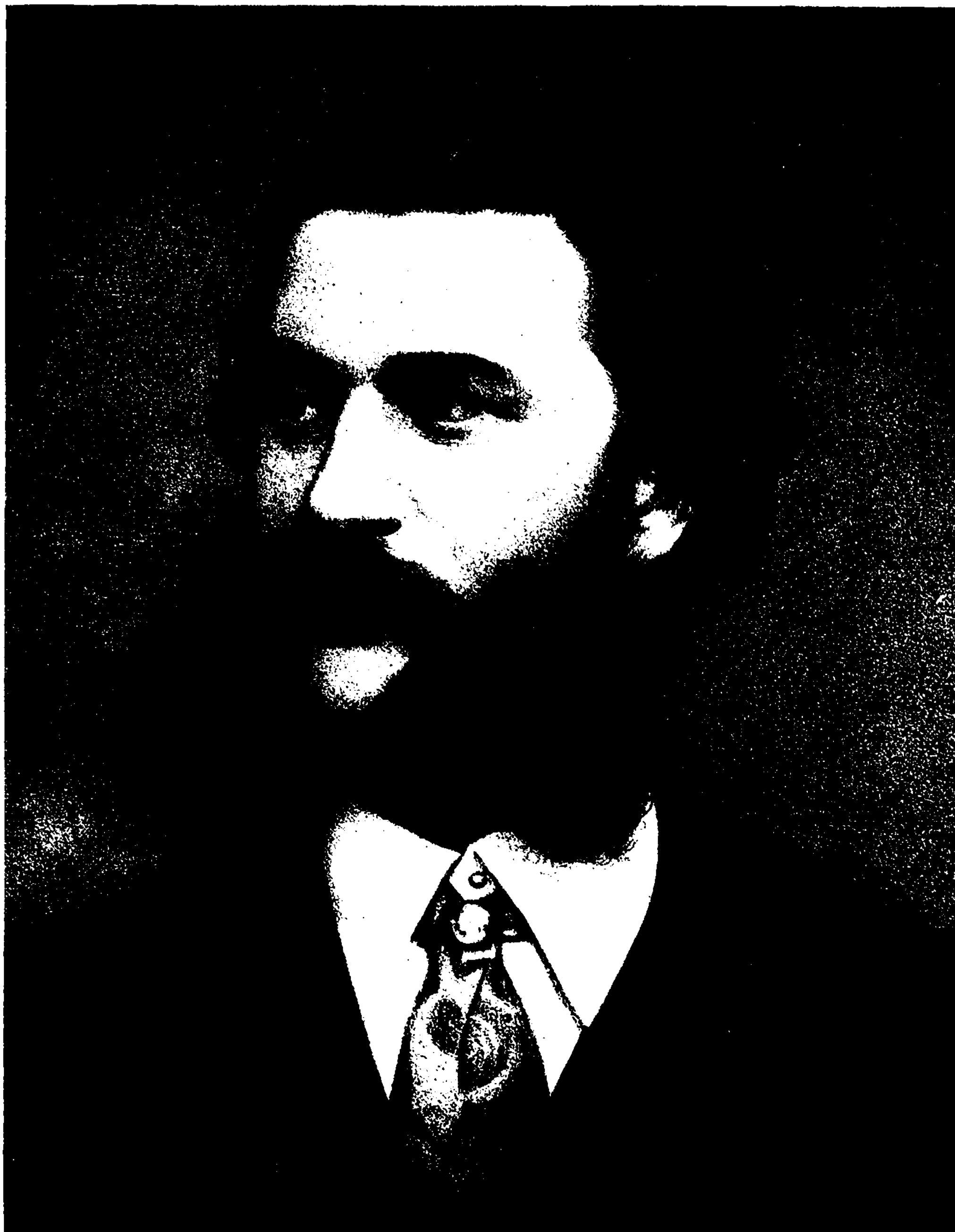
Das litauische Volkslied ist ehemals ausschließlich einstimmig gesungen worden. Auch damit verrät es alsdann eine so auffällige, parallel laufende Uebereinstimmung mit der altgriechischen Vokalmusik, wie seine Sprache mit dem Idiom des Griechischen im allgemeinen viel Wesensverwandtes aufweist. Denn wie die gesamte vorchristliche Volksmusik die Verwendung des zweistimmigen Gesanges nicht kannte, so ist auch die Mehrstimmigkeitserscheinung des litauischen Liedes ganz gewiß erst ein Ergebnis der christlichen, wohl sogar erst der spätchristlichen Musikpflege.

Die Akkordbildung wurde bei den Völkern der Alten durchweg durch allerlei Begleitinstrumente herbeigeführt. So kannte auch der Litauer die „Kanklys“ als ein solches und hat erst im siebzehnten Jahrhundert und wohl nur auf Grund späterer kirchlicher starker Einflüsse die Mehrstimmigkeit seiner Gesänge erprobt und erwogen. Die reine Terzenbegleitung tritt am häufigsten in Erscheinung und fügt sich bei der allgemeinen und guten musikalischen Volksbegabung der Litauer leicht und sehr geschickt all denjenigen Melodiegängen, die das litauische Tonsystem so reizvoll und klangwirkend gestalten. Gerade die Terzenbegleitung liegt ja so auffallend im Gehör- und Tonreich aller litauischen Volksschichten, daß man sich nur darüber verwundern kann, das litauische Lied selbst bis weit in das 18. Jahrhundert hinein nur als reinen einstimmigen Gesang anzutreffen.

Recht viele Memellieder aus der Gegend Grodno, Wilna, Minsk erinnern lebhaft an die gregorianische Abschluß- und Leittonfolge. Diese Lieder enden zumeist so, daß die Schlußnote mit einem Leittone sofort wieder in das Anfangsmotiv zurückführt. Es entstehen dadurch — zumeist durch die oft sehr zahlreich vorhandenen Textstrophen vieler Lieder veranlaßt — jene „unendlichen“ Melodien, die in ihrer immerwährenden Wiederholung sehr leicht ermüden würden, wenn nicht ein ganz eigenartiger Rhythmus immer wieder neue Wendungen in die in gewissem Maße eben durchaus monotone Stimmführung hineinzutragen geeignet wäre.

Der Rhythmus der litauischen Melodien ist in seiner Eigenart wohl einzig dastehend! Er liegt fast in keinem Liede für die gesamte Melodienfolge des ganzen Liedes fest, sondern verändert diese infolge von allerlei textlich erforderten Rücksichten und auf Grund seelischer Empfindsamkeitsbedürfnisse ständig. So herrscht im Verlaufe der einzelnen Melodien sehr oft eine an völlige Willkür grenzende rhythmische Unregelmäßigkeit in den litauischen Gesängen und führt in ein und derselben Tonfolge oftmals zu der eigenartigen Erscheinung, daß im gleichen Liede nicht nur zwei-, vier- und dreiteilige Takte wechseln, sondern bisweilen auch Lieder mit einem Dreivierteltakte beginnen, um nach wenigen Takten im Fünfachtelrhythmus zu enden.

Aehnliche rhythmische Willkürerscheinungen zeitigt nun aber auch wiederum die altgriechische Musik, und so muß es wohl weiterer gründlichster Forschung überlassen bleiben, die vielen sprachlichen und tonsprachlichen Parallelbeziehungen zwischen dem Altgriechischen und dem Litauischen einmal zu klären. Die indogermanische Stammabkunft der Litauer läßt manche Vermutung seiner Beziehungen zur Musik der Inder als gerechtfertigt erscheinen, manche Aehnlichkeit zum Griechischen verstehen, aber die forschende und kritische Musikwissenschaft hat im litauischen Musiklande noch ein weites Feld klarer Beweisführung zu ergründen.



Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig

Johann Strauß Sohn

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage

Anschaulichkeit in der Musiktheorie

Von OSKAR FITZ (Wien-Hetzendorf)

Der Wert einer anschaulichen Darstellungsweise wird (bei ihrem Siegeszuge auf den verschiedensten Unterrichtsgebieten) auf dem der Musiktheorie wohl kaum in Frage zu stellen sein. Die Fülle der sich hier bietenden Möglichkeiten, vor allem in der Melodielehre, welche seit Jahrhunderten fast ganz vernachlässigt wurde, aber auch in der Harmonie- und Modulationslehre, in einem Artikel darzulegen, kann nicht vorausgesetzt werden; es soll daher ein Beispiel die erleichternde und vereinfachende Wirkung der Anschaulichkeit zeigen:

Die Quintenleiter mit dem Tonartenbild.

Was dem Musiklehrer viel Zeit und Kraft kostet, was dem Strebenden nicht minder Mühe und Qual bereitet, bis es durch Einpauken „sitzt", ist das Lehren und Lernen der Tonarten und des auf sie bezüglichen Lehrstoffes. Selbst bei technisch weit vorgeschrittenen Schülern kann man daraufhin eine geradezu unglaubliche Kenntnis und Verworrenheit feststellen.

Was trägt daran die Schuld?

Das Fehlen von einfachen Mitteln, die eine klare Vorstellung von den Verhältnissen geben und die als gediegene Grundlage für weitere Studien dienen können.

Daß der altüberkommene Quintenzirkel ungenügend ist, zeigt das Bestehen der vorerwähnten Mißstände. Die mangelnde Anschaulichkeit läßt ihn im Vergleich zur Quintenleiter „geradezu veraltet erscheinen". Die *kreisförmige* Anordnung von Tonnamen (Buchstaben) in Quintenabständen kann doch einen *Aufbau* der Tonarten nicht übersichtlich machen und klar erkennen lassen.

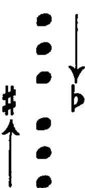
Warum nun, wo wir doch ein Terzenliniensystem haben (Elfliniensystem) [1] und durch das Ueberspringen einer Linie (Terz) ein deutliches Bild der Quint gegeben ist, stellt man die Quintenreihe nicht durch *Noten* dar?

Das Einfachste ist am besten übersichtlich, es wird aber am leichtesten übersehen. Man frägt unwillkürlich, wie es möglich ist, daß die Quintenleiter erst jetzt entdeckt wurde; ist doch nichts näherliegender als wie die Quintenleiter C bis Cis und C bis Ces auf dem *Linienplan* aufzuschreiben.



Als Ausgangston gilt bei Kreuz- und Be-Tonarten das c auf der zweiten Hilfslinie, das ist für erstere im Baßschlüssel das große C; für die Be-Tonarten, das dreigestrichene c im Violinschlüssel.

Tonartenbild



Die sechs Quinten, welche auf die Hauptlinien zu stehen kommen, haben bei Kreuz- und Be-Tonarten *den gleichen Ort:* die Mittel- und die beiden äußeren Linien des Violin- und Baßschlüsselsystems; nur deren Bedeutung ist durch den Halbtonabstand und die verkehrte Zählweise verschieden. Die sechs Noten können allein, mit nur gedachten Linien, als Merkbild genügen, welches als *Tonartenbild* zu bezeichnen ist.

[1] In der Mitte, daher zwischen den beiden Fünfliniengruppen befindet sich (als Selbstverständlichkeit ungeschrieben) die Mittel- oder Zentrallinie —, auf welche sich die Benennung der Linien und Schlüssel bezieht. Siehe „Anschaulichkeit in der Musiktheorie". Oesterr. Bundesverlag Wien I, Schwarzenbergstr. 5.

Wie weit nun ein Grundton von dem Ausgangston C entfernt ist, so viele Vorzeichen hat die ihm entsprechende Durtonart; nach aufwärts zählt man die Kreuz-, nach abwärts die Be-Tonarten. Nach dem optischen Eindruck gesprochen: der wievielte Punkt (Note), so viele Vorzeichen.

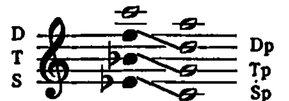
Wie man sieht ist G die erste Quint von C aufwärts (der erste Punkt) und G dur hat ein Kreuz vorgezeichnet, H ist z. B. die 5. Quint und H dur hat 5 Kreuz; da bei den Be-Tonarten abwärts gezählt wird, hat Es dur als 3. Quint 3 Be vorgezeichnet usw.

Da schon im modernen Klavier*anfangs*unterricht das Spielen in beiden Schlüsseln gefordert [1] wird, ist die Quintenleiter und das Tonartenbild allgemein jedem musikalisch Gebildeten verständlich und kann, im Gegensatz zum Quintenzirkel, wenn einmal erfaßt, nie mehr vergessen werden.



Auch für die Molltonarten ist durch den Zusammenhang mit der Quintenleiter ein Merkbild leicht geschaffen. Da der Grundton der Molltonleiter immer um eine kleine Terz tiefer liegt, als derjenige der Dur-Tonleiter, so steht die entsprechende Note immer um *eine Linie tiefer.*

Die Dur- und Molldreiklänge können dann unmittelbar abgelesen werden.



Wenn Be Tonika ist (b d f), so ist der Durdreiklang auf F Dominante (f a c), derjenige auf Es Unterdominante (es g b); die Mollakkorde sind die entsprechenden Parallelen (g b d, d f a und c es g).

Man kann somit auch die Grundlagen der Akkordlehre an Hand der Quintenleiter aufzeigen und für die Modulationslehre (Klangstufenmodulation) bildet sie wie ersichtlich eine Klangtafel.

Ueber das Gesamtgebiet, welches das gleichnamige, vorher erwähnte Buch behandelt, werden an der Wiener Musikakademie volkstümliche Kurse abgehalten. Die Anschaulichkeit führt nicht einen Umsturz, der nur eine weitere Verwirrung im Gefolge hätte, sondern eine notwendige Klärung in den Belangen der Musiktheorie herbei. Hiefür ist sie das beste Mittel.

*

Offener Brief an Herrn Franz Menge

Vorsitzender des Bundes deutscher Orchester-Vereine (Mainz)

Sehr geehrter Herr Menge!

Sie gestatten mir wohl, die Erwiderung Ihres Briefes im Interesse möglichst knapper Fassung nach Ziffern einzuteilen.

I. Was den inoffiziellen Charakter der Orchestervereinskonzerte betrifft, so kann ich mich natürlich nur auf meine Erfahrungen beziehen, welche in diesem Falle von den Ihrigen abzuweichen scheinen. Ein wirkliches Interesse, die Aufmerksamkeit der Fachkritik auf die Veranstaltungen der Vereine zu lenken, pflegt naturgemäß vor allem *den Dirigenten* innezuwohnen, denen, als Berufsmusikern, es begreiflicherweise nicht gleichgültig sein kann, ob ihre Tätigkeit Beachtung findet oder nicht. Diese kennen aber auch die Schwächen ihres Spielermaterials und wissen ernste Aussetzungen ernster Kritiker zu würdigen, während gerade in Fällen einer nicht mehr bloß von Wohlwollen diktierten Kritik die *Mitglieder* sich auf ihre Eigenschaft als Liebhaber berufen. Und zwar

[1] welche Forderung durch das Elfliniensystem und die richtige Erklärung der Schlüssel G und F (Dominante und Unterdominante) als Vertreter des zentralen C, leicht zu erfüllen ist, wodurch das unleidliche Transponieren in den anderen Schlüsseln von allein verschwindet.

kann das sogar ein Zeichen gesunder Einsicht sein — nämlich wenn der Dirigent ihnen Leistungen zugemutet hat, denen sie nicht gewachsen waren. Solche Dinge hat eben der Leiter zu verantworten, und es ist nur recht und billig, wenn dessen Opfer (so darf man wohl in solchem Falle sagen) die Verantwortlichkeit ablehnen. Ich komme hier zu dem Punkte, in welchem Sie, sehr geehrter Herr, meinen Aufsatz sehr merkwürdig mißverstanden zu haben scheinen. Denn Sie werfen der Fachkritik vor, daß sie sich für die Dilettantenvereine (ich gebrauche das Wort „Dilettant" im ursprünglichen, italienischen Sinne) nicht ernstlich genug interessiere, *trotzdem* letztere *„alljährlich mit mehreren Symphoniekonzerten vor die große Oeffentlichkeit treten und zwar mit Programmen, die auch einem Berufsorchester keine Unehre machen würden"* — während ich die Uninteressiertheit der Fachkritik an *diesen* Konzerten gerade darauf zurückführe, daß da etwas *besten Falles* notdürftig anständig geboten wird, *was Berufsorchester täglich in vollendeter Ausführung leisten.* (Hier gehe ich allerdings von normalen großstädtischen Verhältnissen aus.) Nach solchen Konzerten liegt also überall, wo ein einigermaßen gutes Berufsorchester am Platze ist, schlechterdings kein *Bedarf* vor. Auf diesen Bedarf kommt es doch wohl an. (Ich komme weiter unten darauf zurück.) Daß ein von einem durchschnittlich tüchtigen Kapellmeister geleitetes Berufsorchester selbst schon eine Haydn-Symphonie sauberer darbieten wird als ein von einem ebensolchen Dirigenten (nehmen wir an, demselben) geführtes Dilettantenorchester, ist doch kaum zu bestreiten. Hüten wir uns — wozu so leicht die Neigung aufkommt —, den reinen, schönen Enthusiasmus des Liebhabers auf dieselbe oder gar eine höhere Stufe *praktischer* Kunstfähigkeit zu stellen, als die berufliche (darum nicht ungeistigere) Uebung des täglich und stündlich geschulten Künstlers „von Profession".

II. Betreffs der Wirksamkeit ehemaliger Militärmusikmeister als Dirigenten von Orchestervereinen (ich sprach nicht von der Mehrzahl, sondern von einem großen Prozentsatz) räume ich ein, daß es sich dabei hauptsächlich um solche Vereine handelt, die Sie — zutreffender — als Nebenberuflerorchester bezeichnen. Diese pflegen jedoch besonders zu ihrem Streicherbestand vielfach reine Dilettanten heranzuziehen und sie selbst betiteln sich als „Orchestervereine". Uebrigens umfaßte ja mein Aufsatz alle Kategorien von Nicht-Berufsmusikerorchestern, indem er sogar die Konservatoriumsorchester berührte.

III. Ein Orchesterverein ist kein „Collegium musicum" — sagen Sie. — Das ist, scheint mir, der Kernpunkt der ganzen Frage. Denn ich erlaube mir die Vermutung auszusprechen, daß, sobald die Orchestervereine sich auf den Geist eines „Collegium musicum" einstellen und auf das Programm eines solchen beschränken werden, sie dank dieser Beschränkung und daraus gewonnener *Zeit zu intensivster Schulung*[1] sehr bald beginnen werden, die musikalische Fachkritik für ihre Konzerte zu interessieren! Nach *solchen* Konzerten, wie sie dann in Erscheinung treten können, wird höchst wahrscheinlich *Bedarf* sein. Hier liegt die Möglichkeit einer Niveauerhebung bis zur Gleichstellung mit Berufsorchestern (also auch im Auge der Kritik), und zwar auf dem Wege der *Arbeitsteilung.* Wofür die großen Berufsorchester weniger Zeit erübrigen können, da sie die unerschöpfliche Fülle der symphonischen Werke von großen Dimensionen, voller technischer Probleme, zur Darstellung zu bringen haben, *dafür* werden nun die Liebhabervereine zur Stelle sein und sich die ebenso große Fülle der intimeren Musik — jener reizvollen Spielart zwischen Kammerstil und Symphoniestil — zum Eigentum und zur *Eigenart* machen! Es wäre eine sehr produktive Entlastung der Berufsorchester, welche dadurch *noch* mehr Raum für schwierigere und neuere Aufgaben gewönnen. — Bei Bach und Händel — das allein ist schon ein überreiches Gebiet — würden auch die Bläser nicht unbeschäftigt bleiben (deren es unter Dilettanten ohnedies gerade keinen Ueberfluß gibt!) — ebenso bei einer ganzen Reihe anderer alter Meister. Gegen die Darbietung auch moderner Werke, sofern sie sich in den angedeuteten Grenzen der unbedingten Bewältigungsmöglichkeit bewegen und demnach nicht nur notdürftig „ausführbar" sind, sondern auch *geistig voll ausgewertet werden können,* liegt natürlich kein Grund vor. Hier spielen allerdings Aufgaben der Stilschulung hinein, die nicht so leicht zu nehmen sind[1].

[1] Siehe diesbezüglich nähere Ausführungen in dem demnächst in dieser Zeitschrift erscheinenden Ergänzungsaufsatz zum gleichen Thema.

III. Welches Gebiet ich meine, auf dem nur Berufskünstler alleiniges Lebens- und Eigentumsrecht genießen können, sollen und dürfen —?? Das geht wohl aus allem Obigen hervor und ich wüßte dem nichts hinzuzufügen als etwa, daß kein Bedarf ist, etwas in zweiter oder dritter Qualität zu „liefern", was in erster bereits vorhanden ist. Doch auch das sprach ich bereits aus. Eben gerade die „technischen Anforderungen" werden da immer *unterschätzt* und *„ausführen können" ist noch nicht: vollendet darstellen.* Ob der Dirigent das „Gebiet", welches ich meine, mit Dilettanten zu betreten wagt, hängt von ihm ab — was aber auf diesem Gebiete dann geleistet oder nicht geleistet wird, das hängt, *gerade bei Dilettanten, nicht mehr von ihm ab.* Dirigenten, denen nichts an der künstlerischen Erziehungsaufgabe eines Liebhaberorchesters, insbesondere hinsichtlich der Mitglieder desselben, gelegen ist, desto mehr aber am Reklameerfolg des Konzertes, sind klug genug, bei solchen Gelegenheiten, wo sie auch mit einer Beethoven-Symphonie oder gar noch Schwierigerem glänzen wollen, sehr erhebliche „Verstärkungen" aus dem ortsangesessenen guten Berufsorchester (natürlich ohne Angabe) heranzuziehen. Die Konzerte und somit die Kritiken fallen dabei auch immer leidlich aus — wogegen nichts gebessert wird an dem *Geist der Probenarbeit,* der regelmäßigen wöchentlichen *Studienarbeit. Und doch ist diese Studienarbeit das Wesentliche und Erzieherische — keineswegs die Konzerte!!*

IV. Ich bestätige Ihre Worte, daß im allgemeinen der Liebhaber mit ehrlicherer Begeisterung an seine Aufgaben geht als der Berufsmusiker. Aber die höchste Begeisterung ersetzt nicht die technische *und geistige* Gewöhnung (nicht Gewohnheit!). Es gibt eine vernichtende Art von Sachkenntnis ungetrübter Begeisterung, die vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt.

Ich fasse also alles, was ich zum Thema zu sagen habe, nochmals zusammen in die Worte: *Die Grenzen erkennen und innerhalb ihrer Vollendetes schaffen — oder auch umgekehrt: nur Vollendetes bieten und nie über die Grenze gehen, außerhalb deren das nicht mehr möglich ist,* außerhalb deren für „Dilettanten" die Liebhaberkunst aufhört und der Dilettantismus beginnt.

Je nach der Stellungnahme zu dieser Forderung sind Dilettanten-Orchestervereine künstlerisch notwendig — oder sie sind überflüssig.

Ich hoffe mit dieser Einsicht nicht im Gegensatz zu Ihnen, sehr verehrter Herr Menge, zu stehen und zeichne in diesem Sinne

Hochachtungsvoll

Altona, 25. Sept. 1925. *Walter Abendroth.*

Musik-Ausstellung und Mozart-Museum in Salzburg

Anläßlich der Salzburger Festspiele hat der *Salzburger Museumsverein* eine großangelegte Musikausstellung veranstaltet, die eine schöne und klare Uebersicht über die Entwicklung der Musik in Salzburg und damit in Oesterreich überhaupt gibt. In Hinblick auf die besondere Wichtigkeit Salzburgs

[1] Siehe bereits vorher zitierten Ergänzungsaufsatz.

für die gesamte Musikgeschichte hat die Ausstellung eine weit über das Lokale hinausgehende Bedeutung und es mag den Veranstaltern, vor allem aber dem eifrigen, wissenschaftlichen Berater des Museumsvereins, Dr. *Konstantin Schneider*, als besonderes Verdienst vermerkt werden, daß hier *wirkliche* Salzburger Musik- und Theatertradition gezeigt wurde. Es ist ja überhaupt bemerkenswert, daß hier in Salzburg Geschichte und Gegenwartskunst sich brüderlich vertragen, was sich ja gelegentlich der „Grünen Flöte" zeigte, wo Georg Muffat, Mozart und Reinhardt gemeinsam auf den Plan treten. Es gab da auch musik- und theatergeschichtliche Vorträge, Aufführungen alter Musik mit alten Instrumenten. So sprach der Wiener Theaterhistoriker Dr. *Joseph Gregor* über Alte Opern und Feste und Dr. *Schneider* gab formell und inhaltlich vortreffliche Einführungen in die allgemeine und Salzburger Musikgeschichte.

Die Ausstellung ist nach dem Grundgedanken veranstaltet, die Entwicklung der Musik in Salzburg von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart vorzuführen. Von den ältesten Schätzen des Salzburger Domarchivs, den kostbaren Neumenhandschriften, den unendlich wertvollen Inkunabeln geht es über die Renaissance, die vor allem durch eine ganz bedeutende Textbüchersammlung mit geschichtlich sehr wertvollen Szenaren vertreten ist über das für Salzburg besonders wichtige Barockzeitalter — es fällt die Kolossalpartitur von Orazio Benevolis Festmesse auf — zur Aera *Mozart*, die naturgemäß die Festbesucher vor allem interessiert. Neben Mozart-Bildern, Autographen-Handschriften und Erstdrucken fallen auch andere Kostbarkeiten auf. Oeffentliche und vor allem private, teils völlig unbekannte Sammlungen haben das Material zu der Ausstellung geliefert. Bedeutendes hat *Stephan Zweig* geliehen, aus dessen Sammlung mir die Originalniederschrift von *Romain Rollands* „Jean Christophe und E. T. A. Hoffmann", Handschriften und Stiche, die scheinbar unbekannt sind, im Gedächtnis blieben.

Mozarts Geburtshaus in der Getreidegasse, das ja schon längst eine Sammlung von Mozart-Reliquien und -Dokumenten barg, wurde nun von der Mozarteumstiftung zu einem *Mozart-Museum* ausgestaltet. Das Mozarteum hat die Räume zum Teil geschmack- und pietätvoll neu hergerichtet und einen schön illustrierten Katalog herausgegeben. Mir fiel das im Katalog reproduzierte „Kyrie" aus der sogenannten „pfalzbayrischen" Es dur-Messe auf, von dem ich eine zweite, unbekannte Niederschrift Mozarts kenne (in böhmischem Privatbesitz), die rascher und mit Abkürzungen notiert ist. Da das zehnzeilige Papier nicht ausreichte, schrieb Mozart Hörner, Posaunen und Pauken separat auf die letzte Seite.

Nun wird das Mozarteum einen Vermögenszuwachs erfahren. Die Prager „Bertramko", in der Mozart den „Don Juan" schrieb, wurde laut letztwilliger Verfügung der letzten Besitzerin dem Salzburger Mozarteum vermacht. Es bleiben jedoch alle Reliquien in Prag. Dr. *Paul Nettl.*

*

Festspiele und Bach-Fest in München

Periodisch wiederkehrende Festspiele, und gar alljährliche Opernfestspiele bedeuten für ihre Veranstalter eine große und verantwortungsvolle Aufgabe, deren befriedigender Lösung schwerwiegende Hemmungsfaktoren notwendig entgegenstehen. Gilt es doch im Fall der Münchner *Mozart- und Wagner-Festspiele* Werke in hervorragenden Aufführungen herauszubringen, die zum eisernen Bestand des Jahresspielplans, also gleichsam zur Alltagsleistung der Oper gehören. Und nichts ist schwerer, als aus dem Alltag Feste hervorzuzaubern, die gewohnte Leistung ins Außergewöhnliche einer künstlerischen Tat hinaufzusteigern. Wunsch und Wille dazu waren zweifellos bei der Leitung vorhanden, zeitigten jedoch keineswegs durchweg das entsprechende Gelingen und neben einigen wirklich hervorragenden standen eine ganze Reihe von Durchschnittsaufführungen, bei welchen die Bezeichnung „Festspiel" nicht angebracht war.

Gegeben wurden in mehrfachem Turnus, verschiedener Besetzung und zum Teil mit Gastdirigenten *Wagners Meistersinger, Tristan, Parsifal* und *Der Ring;* von *Mozart Die Entführung, Cosi fan tutte, Figaro, Don Giovanni* und *Die Zauberflöte.*

Ein wahres Fest bedeutete die Aufführung von *Cosi fan tutte* durch *Richard Strauß.* Wie die Partitur unter seiner meisterhaften Stabführung aufleuchtete, funkelte und sprühte, wie Musik und Geschehen auf der Bühne zu unlöslicher Einheit verschmolzen und jede Linie in entzückendster Grazie sich entwickelte, das wird jedem, der diese Aufführung genossen hat, ebenso unvergeßlich sein wie den Mitwirkenden auf der Bühne und im Orchester, die alle an diesem Abend das Ungewöhnliche fühlten und leisteten.

Begonnen wurden die *Mozart-Spiele* mit einer zum Teil guten, wenn auch nicht durchweg in sich geschlossenen Aufführung der *„Zauberflöte"*, die man heuer zum ersten Male in dem entzückenden Rokokoraum des alten Hoftheaters genoß. Die Leitung lag — wie bei der Mehrzahl der Aufführungen — in den Händen *Hans Knappertsbuschs*, der freilich dem spezifisch Mozartschen Geiste des Werkes nicht voll gerecht wurde und außerdem mit dem Mißgeschick zweier Umbesetzungen in letzter Minute (für den Sarastro und die Königin der Nacht) fertig werden mußte, so gut es eben ging. Wie denn überhaupt eine ganze Reihe der Aufführungen unter diesem Mißgeschick plötzlicher Absagen stark zu leiden hatte. Die Probleme der Inszenierung, vor allem der Bildgestaltung, sind bei dieser Neueinstudierung der Zauberflöte im „Kleinen" Haus noch keineswegs restlos befriedigend gelöst, wenn auch das Bestreben, die schaubare Wirklichkeit ins Märchenhafte zu übersetzen an sich nur anzuerkennen ist.

„Figaros Hochzeit" dirigierte neben Knappertsbusch auch *Clemens Krauß* vom *Frankfurter Opernhaus.* Eine sehr geistvolle jedoch teilweise musikalisch nervös anmutende Aufführung, deren überstarke Klangbehandlung die Unvertrautheit des Gastdirigenten mit der Akustik des intimen Raumes fühlen ließ, während auf der Bühne neben den guten einheimischen Kräften namentlich von den Gästen: *Felicie Hüni-Mihacsek* (Gräfin), *Elisabeth Schumann* (Susanne) und *H. Rehkemper* (Figaro) ausgezeichnet gespielt und gesungen wurde.

Auf wirklicher Festspielhöhe stand *„Don Giovanni"*, von *Knappertsbusch* geleitet, in der *Titelrolle* von *W. Rode* prachtvoll gesungen und eindrucksvoll gestaltet, obwohl diese Rolle des Sängers Individualität keineswegs restlos entspricht. Die große Ueberraschung der Aufführung bot *Rich. Tauber*, der aus dem sonst leicht als singender Zubehör wirkenden *Oktavio* unversehens einen ganzen Menschen und aus jeder Arie etwas zum Ganzen Wesentliches schuf. Aehnlich übrigens auch *B. Sterneck*, der seinen *Leporello* zwar etwas derb hinstellte, aber dafür aus dem Vollen schöpfte.

Die *Wagner-Festspiele* fielen im Durchschnitt weniger glücklich aus als die Mozart-Aufführungen. Hier machten sich vor allem auch neben unerwarteten Rollenabsagen verschiedentlich ausgesprochene Mißgriffe in der Besetzung so peinlich bemerkbar, daß mancher zugereiste Hörer sich fragen mochte, warum er in München für Aufführungen Festspielpreise zahlen muß, die er zu Hause oder sonstwo an jedem größeren Theater mindestens ebenso gut und preiswerter hören kann. Und für die Spielleitung bedeuten Gastspiele, die wegen Unzulänglichkeit der Leistung abgebrochen werden müssen, doch eine böse Schlappe.

Immerhin gab es auch bei den Wagner-Spielen wirkliche bedeutende Leistungen; so besonders die erste *Parsifalaufführung*, von *Knappertsbusch* durchaus geschlossen herausgearbeitet und auf der Bühne von *Reinfeld* (Parsifal), *Ohms* (Kundry), *Brodersen*

(Amfortas), vor allem aber von den Gästen: *Richard Mayr* (Gurnemanz), *Hermann Wiedemann* (Klingsor) prachtvoll gegeben.

Eine sehr eindrucksvolle — wenn auch an Kongenialität nicht ganz an „Cosi fan tutte" heranreichende — *Tristan*-Aufführung hörte man von *Richard Strauß* dirigiert, der vergessen machte, daß auch hier die Besetzung nicht auf der Höhe war.

Als Einleitungs- und Schlußabend der ganzen Spiele gab man *„Die Meistersinger"*, deren erste Aufführung unter *Knappertsbusch* frisch und zügig, allerdings zum Teil in der Orchesterbehandlung (Blech!) allzu urwüchsig herauskam. Im Mittelpunkt der Darstellung stand *W. Rodes* ausgezeichneter *„Sachs"*, neben ihm ein *Evchen* (*Elisabeth Schumann*, Wien) von entzückender Kernhaftigkeit in der Gestaltung, während *Otto Wolf* als *Stolzing* den Schwerpunkt der Leistung mehr aufs prachtvolle Singen als auf pulsierende Gestaltung verlegte, im starken Gegensatz zu den ganz unübertrefflichen Darstellerleistungen des *Beckmesser* (J. Geis) und *David* (L. Seydel).

Es würde zu viel Raum beanspruchen, auch noch die „Ring"-Aufführungen im einzelnen zu besprechen. Sie waren am wenigsten vom Glück begünstigt und schienen mehr der Tradition wegen in den Festspielplan einbezogen zu sein, wenn auch manche Einzelleistung oder Szene (so vor allem *Maria Olszewskas Fricka, Erda* und *Waltraute, W. Rodes Wotan, Sternecks Hunding* etc.) bedeutend geriet und höchsten Anforderungen genügen mochte.

Insgesamt ließen die heurigen Mozart-Wagner-Festspiele deutlich fühlen, daß man an der Münchner Oper schwere Personalverluste zu verzeichnen hat und daß der Festspielgedanke eine ideale Pflicht enthält, deren Erfüllung alljährlich gewaltige Anspannung aller Kräfte und kritisch-sachliche Betrachtung der eigenen Normalleistung fordert und voraussetzt, sollen die Spiele Sinn und Berechtigung wahren.

* * *

Wenige Tage nach dem Abschluß der Opernfestspiele, noch vor dem Hereinbrechen der winterlichen Musikhochflut, lud man in München von neuem zu Musikereignissen: Ein *Bach-Fest* als *Gedenkfeier des 175. Todestages* mit sechs Veranstaltungen *in drei Tagen*, angeregt und *geleitet* von *Christian Döbereiner*, dem bekannten Vorkämpfer und Werber für die Pflege alter Musik, nahezu ausschließlich bestritten von einheimischen Kräften.

Es war eine schier unerschöpfliche Fülle wundervoller Musik, die in den drei Tagen sich zusammendrängte, und man kann dem Idealismus und der zurückhaltenden Aufopferung Döbereiners für das Gelingen dieses Festes nur Dank und Bewunderung zollen. Wenn es des Festleiters Absicht war, dem Hörer eine geradezu erschütternde Anschauung von der unerhörten Schöpferleistung des Genius Bach zu geben, so ist diese Absicht zweifellos gelungen. Ob freilich nicht doch sowohl beim ganzen Fest, wie bei den einzelnen Konzerten mit größerer Oekonomie noch mehr hätte geboten werden können, das verdiente wohl eine Erörterung. Denn man hörte in der kurzen Zeit außer allen *sechs brandenburgischen Konzerten* weitere *vier Instrumentalkonzerte* und *vier Instrumentalsonaten* zu mehreren Instrumenten, *sechs Kantaten*, eine *Missa brevis, drei Orgelwerke* und eine ganze Anzahl *alter deutscher Lieder* von *Zeitgenossen Bachs*, sowohl für eine Solostimme als für a cappella-Chor.

Kein Wunder, daß bei dieser — man muß schon sagen — Masse des Gebotenen durchaus nicht jedes Werk wirklich so durchgearbeitet und musikalisch intensiv herauskam, wie es der Name Bachs und der Anlaß der Konzerte gefordert hätte. Und selbst wenn dies geglückt wäre, so war immer noch jedes einzelne Programm fraglos zu lang für die Konzentrationsfähigkeit des Hörers, zumal man ihm bei keiner Veranstaltung die Wohltat einer wirklichen Pause gönnte.

Seien wir ehrlich, dies Bach-Fest hatte in vieler Hinsicht etwas von dem begeisterungstrunkenen Dilettantismus an sich, der sich nicht sattspielen kann an herrlichen Meisterwerken, ohne sich der Leistungsgrenzen der Wiedergabe wirklich bewußt zu werden. Wie sympathisch aber diese Einstellung unter Umständen sogar noch auf dem Konzertpodium wirken kann, das zeigte der reizende Vortrag einer Anzahl von Sätzen aus der *„lustigen Feldmusik" Johann Philipp Kriegers* (1649—1725), die, auf vier alten *Schnabelflöten* zum Teil von Dilettanten geblasen, wirklich den ganzen Stimmungsduft altväterlichen Hausmusizierens ausatmeten.

Und auf derselben Linie gemütlichen Hausmusizierens lag die anspruchslose Selbstverständlichkeit, mit der *Christian Döbereiner* — an sich Gambenspezialist — sich ans Cembalo setzte oder den Taktstock zur Hand nahm, wo es eben gerade nötig schien, um die Schar seiner Genossen musikalisch zusammenzuhalten. Denn mehr war und konnte seiner ganzen Wesensart nach die Absicht nicht sein, und das war für künstlerische Ansprüche des Hörers durchweg doch zu wenig. So machte sich allermeist bei den bewegten Ensemblesätzen der „brandenburgischen" und der sonstigen Instrumentalkonzerte und -Sonaten das Fehlen eines wirklich führenden Gestaltungswillens, der alle Ausführenden in sich zusammenschmelzen mußte, bedenklich geltend, wogegen in den Largos und Adagios unter der selbstverständlichen Führung der Soloinstrumente mitunter ganz herrlich musiziert wurde; so beim *sechsten „Brandenburgischen"* der Zwiegesang der beiden Violen *(Valentin Härtl* und *Anton Huber)* im Adagio, oder im *zweiten „Brandenburgischen"* für Violine, Flöte, Oboe und Trompete — welches auch in den Außensätzen schön geriet —, das Andante für Violine (Huber), Oboe (Mille) und Flöte (Schellhorn) usw.

Keineswegs zu den Höhepunkten der Darbietungen gehörten die Aufführungen der *Konzerte für zwei, drei* und *vier Cembali*, wo es zum Teil einfach an der nötigen — allerdings immer sehr langwierigen und mühevollen — Vorarbeit im Zusammenspiel, teils aber auch an der Besetzung fehlte. Franz Rupp, dem bei vielen Werken die Mitwirkung (konzertierend wie begleitend) am Cembalo zugeteilt war, spielte fingertechnisch tadellos, jedoch so völlig ohne Verständnis für das Wesen des Instrumentes, daß das Zuhören bis auf ganz wenige Stellen geradezu peinvoll war. So geriet denn auch von diesen *Konzerten* das in *C dur* für *drei Cembali* (gespielt nur von den Damen *Julia Menz, Elfriede Schunk* und *Li Stadelmann*) ohne seine Mitwirkung musikalisch am besten. Mit dem *a moll-Konzert für vier Cembali und Streichorchester* verfolgte Döbereiner übrigens noch einen besonderen Zweck, indem er es nach dem *h moll-Konzert* für *vier Violinen und Streichorchester* von *Antonio Vivaldi* spielen ließ, nach welchem Bach selbst es gearbeitet hat. Ein an sich für den Musikkenner außerordentlich interessantes Experiment zur Stilvergleichung, das freilich mehr in einem Collegium Musicum als gerade an diesem Bach-Festabend am Platze gewesen wäre. Denn man denke: dieser Abend umfaßte damit nicht weniger als *vier* Konzerte, eine Anzahl *altdeutscher a cappella-Lieder* (vom *Domchor* unter Prof. *L. Berberich* übrigens ganz hervorragend gesungen, so daß sie mit zu den Festhöhepunkten gehörten) und dazu noch die *Bauernkantate*.

Daß dieses köstlich humorvolle Werk trotz der allgemeinen Abspannung im Saal noch zündete, ja Begeisterung weckte, war vor allem das Verdienst von *Julius Gleß*, der seine derbfröhliche Baßrolle mit famoser Urwüchsigkeit und stimmlich hervorragend gab und in *Hermine Bosetti* eine immer noch respektable Partnerin zur Seite hatte.

Wesentlich weniger frisch und lebendig gelang die *Kaffeekantate*, die zwar einer Morgenaufführung im Rokokoraum des Residenztheaters eingegliedert war, trotzdem aber leider nicht szenisch gegeben wurde. Sie entbehrte freilich auch der künstlerischen Helferin, welcher dies Musikfest Wesentliches zu danken hat: *Lotte Leonards*, die in den meisten Kantaten sowie der *Missa brevis*

die Sopranpartien übernommen hatte und fast durchweg hervorragend sang und gestaltete, so vor allem auch bei den vielleicht gelungensten Aufführungen des Festes: der wundervollen *Solokantate „Weichet nun, betrübte Schatten“* und einigen entzückenden *alten deutschen Liedern*, deren jedes sie wie ein köstliches Kleinod bot.

Eine nicht gewöhnliche Veranstaltung sei wenigstens noch gestreift: Am Sonntag Vormittag fand ein protestantischer *Festgottesdienst* im Rahmen des Bach-Festes statt (von *Hermann Sagerer* mit je einem *Bachschen Orgelwerk* eingerahmt), in dessen Mittelpunkt — durch die Predigt in zwei Teile getrennt — eine recht gute Wiedergabe der herrlichen *Kantate „Wachet auf“* stand. So erlebte man Bach gleichsam an Ort und Stelle seines Hauptwirkungsfeldes und erhielt auch von dieser Festveranstaltung den Eindruck jener überaus liebevollen Hingabe des Veranstalters an den Genius Bachs, die dieses Musikfest auch da noch sympathisch machte, wo nicht alle künstlerische Leistung befriedigte.

Dr. *F. P.*

*

Drittes Musikfest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik

Kammermusikfest in Venedig

Von LUDWIG UNTERHOLZNER

Die auf fünf Abende verteilten und im Teatro Fenice abgehaltenen Kammermusikfestaufführungen der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik ergaben einen leider recht unerfreulichen Ueberblick über die musikalische Produktion unserer Zeit. Abgesehen davon, daß die Programme in ihrer willkürlichen Zusammenstellung durchaus nicht einer Verwirklichung der programmatischen Ziele der Internationalen Musikgesellschaft, der Förderung mehr oder weniger atonaler Kunstäußerung gleichkamen, muß auch mit aller Entschiedenheit und Offenheit ausgesprochen werden, daß die Ergebnisse dieses Kammermusikfestes seinen Aufwand kaum zu rechtfertigen vermochten. Zum größeren Teil ließ dies ja bereits die Vortragsfolge erkennen, die in der Hauptsache Werke umfaßte, die schon anläßlich anderer Musikfeste der Beurteilung durch die Oeffentlichkeit zugänglich gemacht worden waren. Selbst eine diesbezügliche Information bei der Jury der Gesellschaft konnte die Feststellung eventuell tatsächlicher *U*raufführung nicht ermöglichen. Trotzdem sammelten sich zu den bevorstehenden Ereignissen aus aller Herren Länder Komponisten, Kapellmeister, Verleger und Kritiker um den wenigstens der Absicht nach die Gesamtproduktion der Welt umfassenden Vorführungen beizuwohnen und daraus ein Bild der musikalischen Gegenwartslage zu gewinnen, das ja immerhin bedeutungsvoll sein konnte, weil in der Kammermusik besonders am frühesten, klarsten und konzentriertesten die Wandlungen musikalischen Ausdruckes und neue Stilelemente erkennbar sein mußten. Besonders auch die Beteiligung von deutscher Seite aus war überaus rege; mit ihren Grund mag sie wohl auch darin gehabt haben, daß auch innerhalb der Aufführungen das deutsche Element hervorragend zur Geltung kam, sei es nun kompositorisch, also schöpferisch oder nachschöpferisch, also soweit es sich nur um die Wiedergaben verdient machte. Grundsätzlich zur Frage des Anteiles der einzelnen Nationen am Musikfest kann vorweg festgestellt werden, daß das romanische Element, gleichgültig ob nach der französischen, spanischen oder italienischen Seite, der Problematik deutscher Kunstauffassung fast völlig fremd gegenübersteht. Für den Romanen gilt nach wie vor — und dies zeigte der Verlauf der Aufführung ganz eindeutig — die Schönheit der Form, des Klanges, der Melodie mehr als ihr innerlicher, seelischer, charakteristischer Ausdruck. Die ästhetische Bewertung steht ihnen höher als eine solche nach ethischen Gesichtspunkten, die nach Einheit, Wahrheit und Vollkommenheit der Darstellung eines Inhalts durch die Form frägt.

Das erste Konzert umfaßte an Aufführungen ein Streichquartett *Erwin Schulhoffs*, das in flüssigem, ansprechendem, modern koloristischem Satz und einem ausgeprägten Formbewußtsein sich auslebt, ohne übermäßig nennenswerte Gefühlskonflikte auszutragen. *Henry Eichheims* „Impressionen von Peking“ für Kammerorchester fehlt der innere Atem, der die einzelnen aphoristischen Einfälle zu einem größeren Gesamtbilde verbinden könnte. *Gabriel Faurés* Gesängen „L'horizon chimérique“ eignet eine dämmernde Harmonik, die zum größeren Teil in virtuos angelegtes Passagenwerk für das Klavier aufgelöst ist. In der melodischen Führung ist noch deutlich die Herkunft von Rich. Strauß zu erkennen. Mit den „Epigrammas ironicos e sentimentales“ Hector Villa-Lobos-Rio de Janeiro sprach sich zum ersten Male deutlich die Problemstellung aus, die im Verlauf sämtlicher Konzerte als ein stets wiederkehrendes Permanentes zu erkennen war: die Auslieferung des Gefühles an den Spott. Ueber *Wilhelm Groß'* „Jazz-Band“ für Violine und Klavier ist nicht mehr zu sagen, als daß hier der Versuch, die rhythmische Lebendigkeit der amerikanischen Jazzmusik den Kunstformen dienstbar zu machen, nur sehr zweifelhaft gelungen ist. Den stärksten Eindruck hinterließ *Paul Hindemiths* Kammermusik No. 2, in der dem Klavier ein konzertmäßiger Part mit außerordentlichem Geschick zugeteilt ist. Formalistisch merkenswert, weil die cyklische Sonatenform abstreifend, und damit neu ist die Bestreitung der einzelnen Sätze, namentlich des ersten Satzes, molto mosso, von nur einem einzigen Thema, das in sich steigernden Abwandlungen dem architektonischen Prinzip der Händelschen Concerti grossi nahe kommt.

Das zweite Konzert. Aus ihm ist an erster Stelle *Leo Janaceks* Streichquartett herauszugreifen. Das schon rund zehn Jahre alte Werk ist seinem Empfindungsgehalt nach durchaus modern. Die thematische Verknüpfung der einzelnen Sätze, Adagio und drei mit con moto bezeichnete, schafft ein einheitliches Ganzes von unerhörter Geschlossenheit und Wirksamkeit. In der Problematik und Konsequenz der linearen Anlage fast noch wertvoller erwiesen sich *Max Buttings* „Fünf Stücke für Streichquartett“. Das Andante pensieroso bedeutet sogar ein Stück ganz eigener und neuer Struktur. Die Art, wie hier die sich aus dem Eigenleben der Einzelstimmen ergebenden Dissonanzen als selbstverständlich ergeben, ist jedesmal durchaus charakteristisch, und soweit hier die Tonalität der Polyphonie geopfert wird, geschieht dies stets von gesunden, einmaligen und ernsthaften Darstellungsabsichten aus. An diese beiden besten Werke reiht sich *Gaspar Cassados* Sonate für Cello und Klavier, die in noch hergebrachten Formen ein geschmeidiges, liebenswürdiges und virtuos effektvolles Musikantentum enthüllte. *Ladislaw Vycpaleks* Lieder des „Erwachens“ zeichnet einzig ein starkes, aber nicht allzu persönliches Gefühlsleben aus. Das problematischste Werk nicht nur dieses, sondern vielleicht sämtlicher Abende, war *Samuel Feinbergs* (Moskau) Klaviersonate No. 6. In der Kompliziertheit der harmonischen Ausdrücke, der krankhaft überreizten Gegeneinanderführung der motivischen Elemente, ihrer gewagten Abwandlung und vor allem in der unentwickelten Kürze thematischer Einfälle tobt sich in ihr ein pathologisches, ganz auf Sprung und Angriff eingestelltes, unruhiges Temperament aus, dem jegliche gestaltende Bändigung mangelt. *Zoltan Szekeleys* Violin-Solosonate entspricht ganz ähnlich der nervösen und kämpferischen Haltung, die Feinberg eignet, nur daß sich dazu noch eine ursprüngliche Freude am Virtuosentum und ein überschäumendes jugendliches Kraftbewußtsein gesellt.

Das dritte Konzert brachte mit *Erich W. Korngolds* Streichquartett Op. 16 ein natürliches, witziges Musikantennaturell, das selbst banale Einfälle mitunter überraschend elegant und reizvoll

zu verarbeiten weiß, dem aber leider oft die nötige Selbstkritik mangelt. *Jacques Iberts* zwei Stücke für zwei Flöten, Klarinette und Fagott bildeten hierzu ein gleichwertiges Gegenstück, das in gefälliger, zu Spöttelei reizender Brillanz einen harmlosen Empfindungskreislauf vollzog. Enttäuschen mußte *Artur Honeggers* Sonate für Cello und Klavier und auch *Maurice Ravels* „Tzigane" für Violine und Klavier, die weder für Ravel bezeichnend, noch sonst besonders merkenswert war. Auch *Albert Roussels* „Vier Flötenstücke" bedeuteten kaum mehr als ausgezeichnet gesetzte Virtuosenkompositionen. Und fast ähnlich war es mit *Vittorio Rietis* dreisätziger Sonate für Klavier, Flöte, Oboe und Fagott, die in unbefangenster Banalität den Instrumenten Gelegenheit bot, ihre komischen Möglichkeiten auszubeuten. Mitunter geschah dies auch in mehr oder weniger geschmackloser Weise; doch muß dem Werke gerechterweise ein allgemeiner Lacherfolg zugestanden werden, der allerdings, wenn er nicht angestrebt war, das mißlichste Urteil darstellen könnte.

Den Gipfelpunkt wohl der gesamten Veranstaltungen bedeutete die in das *vierte Konzert* gefallene Aufführung der „Serenata" Op. 24 von *Arnold Schönberg*. Allein äußerlich, in der Besetzung mit Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Violine, Bratsche, Violoncello und Baritonstimme, kündigte sich hier ein Geschehnis an, dem an Klanglichem nicht viel Vergleichbares gegenüberzustellen war. Nach der Seite allein betrachtet, war das Ergebnis auch ganz einzigartig. Einem nachtschattigen Spuk vergleichbar, dessen Gestalten sich ins Nichts verloren, ohne Kontur, ohne bestimmte Formen, einem dämmernden Huschen vergleichbar, rissen sich aus den Instrumenten Klänge los, die in anarchisch anmutendem Gegeneinander der Kontrolle ordnenden Sinnes entwichen. Nur wer das Partiturbild kannte, ahnte den formbindenden Willen eines rein kontrapunktischen Gewissens. Aber selbst bei der durch das Partiturstudium gewonnenen Kenntnis der formal äußerst kunstvoll angelegten Struktur des Werkes entzog sich dem Ohr die Möglichkeit, dem thematischen Gegeneinander zu folgen. So blieb rein klanglich ein abstruses Erlebnis, dessen Rechtfertigung niemals in der sinnlichen Darstellung, also dem eigentlich musikalischen, liegen konnte. Und ohne Petrarcas Sonett No. 217 bliebe das Werk ein Monstrum voll greulicher Rätsel. Aber dieses Sonett gibt den Schlüssel zum Verständnis des Werkes. Schönbergs „Serenata" schildert das Liebesereignis als den revolutionierenden Kampf des Eros gegen den Kosmos. Das Weltbild, das also dem siebensätzigen Werke zugrundeliegt, ist seinem Wesen nach Anarchie, die Anarchie der Sinne, Verzweiflung, Fatum und Pessimismus. Von diesem weltanschaulichen Gesichtspunkt aus rechtfertigt sich die Technik und das Außergewöhnliche des Klanglichen dieser Komposition. Darin liegt die ästhetische Begründung der Formgebung und wer sich zu dem Erlebniskreis Schönbergs bekennt, wird ihr nicht widersprechen können. So dokumentiert sich hier in erster Linie ein Weltbild und erst dann ein musikatisches Phänomen; und ganz gleich, wie sich hierzu der einzelne stellen wird, bleibt zu sagen, daß hierin der Wert und Unterschied liegt, der diesen Schönberg von den Werken trennt, in deren Gemeinschaft er aufgeführt wurde: denn diese anderen waren, fast ausnahmslos in keinem oder einem weit weniger geschlossenen Weltbild verankert.

Dieser weitaus merkenswertesten Programmnummer vorausgegangen waren *R. Vaughan Williams* drei Gesänge „Mergiless Beauty" für Tenor, zwei Violinen und Cello, die in volksliedmäßiger Einfachheit schlichte aber starke Empfindungen aussprachen. Den gequältesten Eindruck machte *Arthur Schnabels* fünfsätzige Klaviersonate, deren Prinzip der Sekunddissonanzen einem zwischen Naturalismen und Expressionismen hin- und herschwankenden, krankhaften, der Skepsis ganz ergebenem Gemüt entspricht. *Mario Labrocas* Streichquartett kann kurz übergangen werden. Außer der Ausnutzung herkömmlicher Quartharmonien eignete ihm eine saloppe Art des formalen Aufbaues und eine kaum überbotene Seichtheit der Einfälle.

Das fünfte und letzte Konzert brachte mit *Karol Szymanowskys* Streichquartett Op. 37, ein Werk, das in seiner dramatischen Gegensätzlichkeit, der Sicherheit musikalischer Darstellung und der Klarheit inhaltlicher Entwicklung mit zu den besten Darbietungen zählte. *G. Francesco Malipieros* „Le stagione italiche", vier Gesänge, zeichneten einzig Gewandtheit der Deklamation und des parlando-Stiles aus, blieben aber sonst in jeder Hinsicht wenig nennenswert. Mit *Carl Ruggles* „Angels" (aus der symphonischen Suite „Menschen und Engel") für sechs Trompeten, erreichte das Monströse klanglicher Verwirklichung seinen unüberbietbaren Höhepunkt. Die starken Erwartungen, nach der radikalen Seite, die man in *Igor Strawinskys* Klaviersonate setzte, wurden rundweg enttäuscht; und doch war sie eine der besten und zukunftweisendsten Kompositionen. In ihr offenbarte sich eine natürliche und edle Spielfreudigkeit, die eine vollkommene Ausgeglichenheit erreicht hatte; die Kontinuität der Linienführung, die Gelassenheit und Natürlichkeit der thematischen Gliederung und durchaus polyphone Anlage erinnern unmittelbar an Bach, Scarlatti und auch an französische Klavieristen (Couperin); neben der Größe und Erhabenheit aber, und das ist das seltsame, hat Strawinsky auch das Zeitgebundene ihres Verzierungssinnes, die barocken Allüren übernommen und so vielleicht die Ueberleitung der radikalen Moderne hin zu einem klassifizierenden Klavierstil mehr nachempfunden als selbst aus inneren Notwendigkeiten errungen. Immerhin aber mag man in dieser Sonate den Anfang einer Rückkehr zu einer gesunden und natürlichen Weiterentwicklung der Musik erblicken. Ganz in Gegensatz zu diesen abklärenden Tendenzen steht *Louis Gruenberg* mit seinem „The Daniel Jazz" für Tenor, Streichquartett, Trompete, Schlagzeug und Klavier, das die Vorstellung eines Negers von der Geschichte Daniels in der Löwengrube veranschaulichen will. Abgesehen davon, daß die angestrebte Komik und Groteske ins Pathetische mißlungen ist, muß man dem Werke starke Wirkungen zuerkennen. Erreicht werden sie zwar meist mit recht billigen Mitteln, und auch die rein technischen Probleme des Satzes sind nicht überaus kunstvoll. Um so glücklicher aber ist dafür der theatralische Schwung und die instrumentatorische Aufmachung des Ganzen, der an Unmittelbarkeit nichts mehr zu wünschen bliebe.

Den Besprechungen der einzelnen Abende muß noch die Feststellung beigefügt werden, daß sämtliche Aufführungen ein Höchstmaß an künstlerischer Vollendung aufweisen, und daß mit einer einzigen Ausnahme, der Sängerin Spinella Agostini (Bologna), sich durchweg nur die hervorragendsten und ausgezeichnetsten Künstler um die Wiedergabe verdient gemacht haben. Von den Dirigenten seien vor allem genannt: *Hermann Scherchen* und *Arnold Schönberg*, von den Sängerinnen: *Croizat* (Paris), *Fleischerowa* (Prag) und *Eva Gauthier* (New York), von den Pianisten: *Igor Strawinsky, Samuel Feinberg* (Moskau), *Eduard Erdmann* (Berlin) und *Alfred Casella* (Rom), von den Geigern: *Zoltan Szekeley* (Budapest), der Violoncellist *Gaspar Louis Fleury* (Paris), das Venezianische Quartett, das Wiener Streichquartett und das Zika-Quartett.

•

Ergebnisse:

So interessant die einzelnen Aufführungen als Ueberblick der gegenwärtigen Musikproduktion waren, so war das Ergebnis im Sinne einer Weiterentwicklung doch fast Null. In rein *technischer* Hinsicht wurden durchaus keine grundsätzlich neuen Probleme zur Debatte gestellt. An *geistigen* und *ideellen* Charakteristiken war Skepsis und Ironie, die Scheu vor tieferem Gefühlsausdruck und eine durchaus verneinende, pessimistisch gehaltene Grund-

tendenz zu erkennen. Unter den jüngeren und jüngsten Begabungen, die bei diesem Musikfest durch Aufführungen gefördert wurden, konnte wirklich nicht eine als starke, persönliche und reifere Persönlichkeit angeführt werden. In diesem Sinne also war das Musikfest fast ergebnislos verlaufen und diese Feststellung soll für die Zukunft eine Forderung an die Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik sein, die Frage nach Sinn, Zweck und Berechtigung eines Musikfestes mit mehr Gewissenhaftigkeit zu behandeln. Hoffen wir das für das nächstjährige, das in Zürich abgehalten werden soll!

*

Erstes Westfälisches Musikfest in Bad Oeynhausen und Herford

Der Provinzialverband Westfalen des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer veranstaltete in Bad Oeynhausen und Herford sein erstes Musikfest. Im Mittelpunkt der Verbandssitzung standen zwei Vorträge: Direktor Schnitzler (Essen) sprach über die schöpferischen Kräfte im Aufbau des Musikunterrichts, Arnold Ebel (Berlin) über den Ministerialerlaß und die Mitarbeit der Verbandsvertreter. — Die erste Konzertaufführung im Oeynhausener Kursaal führte das Dortmunder Orchester unter der Leitung Friedrich Quests (Herford) ins Treffen, der sich als temperamentvoller Interpret von Regers „Symphonischem Prolog" gut einführte. Edwin Fischer spielte mit bekannter Ueberlegenheit Beethovens Es dur-Klavierkonzert. Die Sensation aber war die Aufführung von Max Trapps Symphonie Op. 20. Trapp zeigt auch in dem neuen Werke eine seltene Frische der melodischen und harmonischen Erfindung, eminenten Klangsinn und formale Elastizität. Das zweite Konzert war hauptsächlich der Vokalmusik gewidmet; der Dortmunder Madrigalchor brachte unter der bewährten Führung Karl Holtschneiders mit schönem Gelingen Chöre von Eccard, Isaak, Sartorius, Volksliedbearbeitungen von Karl Reinecke und ansprechende Chöre der Dortmunder Komponisten Elsässer und Friedhoff zu Gehör. Amalie Merz-Tunner setzte sich für Arien von Hasse und Jomelli und Lieder von den westfälischen Komponisten A. Spieß, R. Hüsgen und F. Volbach ein, die durchweg in gemäßigten Bahnen wandeln. In der Kammermusikveranstaltung übermittelten Gustav Havemann, Hans Mahlke und Adolf Steiner sauber und klangschön Regers Streichtrio in d moll, im Verein mit dem Oboisten Gottfried Schreiber (Staatsoper Berlin) Mozarts F dur-Quartett, eine Prachtleistung, und das Klavierquartett Op. 7 von Max Trapp. Nicht vergessen seien die musikalischen Feierstunden für die Jugend (Oeynhausen und Minden), die gute Hausmusik in vornehmer Form der Schuljugend näher brachten. In der Herforder Münsterkirche machte eine Mittagsfeier starken Eindruck. Den Höhepunkt des Festes bildete die Aufführung der VIII. Symphonie von Mahler, eine Ruhmestat der Musikstadt Herford. Nur mit Hilfe von Hannoverschen Chor- und Instrumentalkräften war es gelungen, den Riesenapparat von elfhundert Mitwirkenden zu inszenieren. Friedrich Quest, der die Massen zu grandiosen Steigerungen fortriß, war ein berufener Ausdeuter des in seinem Gehalt nicht immer gleichwertigen Werkes. Die Leistungen des Chores und Orchesters waren musterhaft, hinzu kam die Mitwirkung erstklassiger Solisten. Der harmonische Verlauf des Musikfestes hat gezeigt, daß auch in Westfalen echter Kunstwille sich auswirken kann, wenn alle vorhandenen Kräfte durch eine zielsichere Organisation zusammengefaßt werden. Möge der Provinzialverband die Veranstaltung weiterer Musikfeste nicht aus dem Auge lassen.

Dr. *Zeller*.

MUSIKBRIEFE

Dresden. *(Schaljapin in Dresden.)* Seit Wochen füllen Berichte über Leben und Wesen dieses Mannes die Spalten der Zeitungen unter dem Strich, Frau Reklame hatte also gut vorgearbeitet und der große Abend kam heran. Der Saal des Gewerbehauses dicht gefüllt, alles was mit Kunst und Gesang zu tun hat, anwesend. Erstaunlich übrigens wie stark die russische Kolonie im letzten Jahre geworden ist! Eine tropische Hitze im Raum, der auf ausdrücklichen Wunsch des Künstlers geheizt wurde. Stürmischer Beifall empfängt ihn, nachdem das Publikum durch Instrumentalvorträge eines Geigers und eines Klavierspielers, der auch als Begleiter und Dolmetscher funktioniert, auf eine Geduldsprobe gestellt wurde. Und Schaljapin singt! Ein kräftiger Baßbariton ist zu hören, gut ausgeglichen und sympathisch in der musikalischen Behandlung. Leider singt er nur russisch und bis auf eine Borodin-Arie, meist Sachen, die er durch kabarettartigen Vortrag ergänzen muß. Er *mimt* seine Gesänge nach russischer Art, wie wirs ähnlich bei den bunten Abenden des Blauen Vogels hörten. Auf der Szene, die sein ureigenstes Gebiet zu sein scheint, wird derartige Gestik Bedingung, allein im Konzertsaal sind wir Deutschen von einem ernsthaften Künstler anderes gewöhnt, als den entsetzlichen Vortrag von Schumanns Grenadieren und von Beethovens In questa tomba. Es bedeutet einen Schlag ins Gesicht für alle unsere Künstler, wenn das Publikum das schön findet. In der Tat verließen auch eine Anzahl Besucher nach diesem verunglückten Experiment den Saal. Sicherlich wird Schaljapin von der Bühne herab andere Erfolge erzielen, besonders in Rollen, die seiner Wesensart entsprechen. Es wäre immerhin interessant, ihn einmal als Boris Godounow zu hören, damit man ihm gerecht werden kann. Vorläufig gestattet der Bühnenverein sein Auftreten nicht, vielleicht würde aber bei einer Wohltätigkeitsvorstellung eine Ausnahme gemacht werden.

Prof. *H. Pl.*

*

Hamburg. Die Oper, zurzeit wegen der baulichen Veränderungen auf das Haus am Millerntor beschränkt, zeigte in einer feinbeweglichen „Postillon"-Aufführung die Vorteile des kleinen Raumes, die als Nachteile zu beanstanden bei Wagner und Verdi auch bereits Gelegenheit war. Carl Günther kann mit seiner ganz aufs Diskrete und ein entzückendes mezza rose gestellten Postillonleistung die klassischen Vertreter wie Wachtel und Bötel getrost beschwören. Korngolds Aufmachung der Strauß-Operette „Eine Nacht in Venedig" im Carl Schultze-Theater war bei gutgemeinter, aber nach Vorstadt duftender Darbietung Beweis für die Pietät des jungen Landsmannes, der unangetastet ließ, was der Vorfahr an Schätzen in diesem Werk bietet und der die eigenen Zutaten ohne viel Aufhebens zum Vorteil des Ganzen hineinstreut. Die junge Dusolina Giannini erreichte als Aida nicht, was der seelischen Besonderheit ihres Gesanges im Konzertsaal die Leuchtkraft gibt. Eine ausnehmend sympathische Sopranistin, mit internationaler Einfühlung, die ihr auch für das Deutsche eine persönliche Färbung im unmittelbaren Sinne ermöglicht. Im übrigen sind im Auftakt des Musikwinters Winternitz „Brautschatz" und die mit Spannung erwartete Schulmusikwoche zu erwähnen; wir berichten über beides in Kürze gesondert. *Weiß-Mann.*

*

Laubach. *(Kammermusik.)* Zum dritten Male gab die schwungvolle Energie des Drumm-Quartetts aus Darmstadt den Konzerten in dem stilvollen Kammermusiksaal des Laubacher Schlosses die Weihe. Das größte Erlebnis bedeutete zweifellos die restlose Ausschöpfung der Tiefe des Klarinettenquintetts Op. 146 von Max Reger in dem meisterhaften Spiel der Darmstädter Künstler. Die Morgenmusik am Sonntag, den 13. September war als eine Ehrung des 70. Geburtstags von Arnold Mendelssohn gedacht, der selbst mit erfreulicher Jugendfrische in seinem Trio für zwei Violinen und Klavier mitwirkte. Die beiden Streichquartette Op. 76 in D und Op. 83 in B vermittelten einen sehr wertvollen Einblick in die reizvolle Schaffenswelt des Altmeisters. Auf dem Programm der Konzerte standen noch die Streichquartette von Hans Pfitzner Op. 13 in D und Mozart d moll. Das einleitende Konzert des Heinemann-Vokalquartetts (Schumann: Spanisches Liederspiel und Brahms: Liebesliederwalzer) ließ durch die Uneinheitlichkeit der Stimmen keine wärmere Wirkung aufkommen. Ein kraftvoller Ausklang dagegen war der Sonatenabend von Raoul von Koczalsky mit Konzertmeister Drumm, welche in der Wiedergabe der problematischen e moll-Sonate Op. 27 von Pfitzner, Schumanns a moll und der

sehr formschönen durch ihre Stilmischungen eigenartigen Sonate Op. 74 von Koczalsky Temperament und sprühende Begeisterung ausstrahlen ließen. Dr. *H. R.*

*

Münster i. W. Die letzten Konzerte der vergangenen Saison brachten an symphonischen Werken noch Mahlers „Lied von der Erde", Regers „Symphonischen Prolog", Beethovens IX., Bruckners V. und Brahms III. Symphonie. Besonders Mahler und Reger gelangten durch Schulz-Dornburg zu vollendeter Wiedergabe. An der tiefen Wirkung, die der Mahler ausübte, hatte Maria v. Basilides von der Budapester Staatsoper hervorragenden Anteil. Mit dem Reger zusammen gab es zwei Neuheiten: eine fein empfundene symphonische Dichtung, „Adventus" von J. Kricka und Emil Bohnkes Violinkonzert, vom Komponisten dirigiert und von Georg Kulenkampff-Post meisterhaft gespielt. Mit der dritten von Brahms erwies sich der städt. Musikdirektor von Osnabrück, Otto Volkmann, als Dirigent von reichen Gaben. — Von Kammerkunst und Solistenkonzerten sind der Abend des Wendlingquartetts, Arthur Schnabel, Heinrich Schlusnus, sowie ein Konzert des Grafen von Wesdehlen (Osnabrück) und Hermann Reutters (Stuttgart) auf zwei Klavieren hervorzuheben. Wendling brachte neben Hugo Wolfs feuriger „Italienischer Serenade" die beiden Klarinettenquintette von Reger und Mozart. — Schnabel gab ein romantisches Programm, Schumann und Schubert, und brachte es fertig, Schumanns C dur-Phantasie und sogar Schuberts D dur-Sonate Op. 53 an mancher Stelle zu kraftvoll-männlicher Größe zu steigern, ohne den Werken Gewalt anzutun. Das Publikum ging mit Recht begeistert mit. — Heinrich Schlusnus zu hören ist immer ein Genuß. Dem Zauber dieser Stimme und dieser sängerischen Meisterschaft kann sich kein Musikalischer entziehen, auch wenn er gegen das Programm Bedenken hat. — Das Konzert auf zwei Klavieren war eins der interessantesten der Saison. Graf Wesdehlen und Hermann Reutter widmeten ihr großes Können einem modernen Programm. Sie spielten Busonis große Fantasie contrappuntistica, Hermann Reutters neue, noch nicht gedruckte Introduktion, Passacaglia und Fuge, ein rein linear gedachtes Werk, das durch Gehalt und den Ernst seiner Arbeit zum mindesten Beachtung verdient, und Regers Beethoven-Variationen. — Das Stadttheater schloß mit „Feierspielen", die ungefähr eine Woche füllten und einerseits einen Rückblick auf die verflossene Saison durch Festaufführungen von Händels „Julius Cäsar" und „Herakles", Rudi Stephans „Ersten Menschen" und Hindemiths „Dämon" brachten, andererseits zwei Uraufführungen: Bruno Goetz' „Lobgesang, ein Hymnus mit Sprechchören", ein geschwollenes Monstrum von „Menschheitsdichtung", die alle Probleme löst in einer bombastischen Inszenierung, und ein reizendes Tanzmärchen von Kurt Jooß „Die Brautfahrt". Alles in allem war diese erste Spielzeit der Dioskuren Schulz-Dornburg und Niedecken-Gebhard ein verheißungsvoller Anfang. Wir dürfen hoffen, daß die neue Spielzeit, die eben mit „Bürger als Edelmann" und „Ariadne" (Moliere-Hofmannsthal-Strauß) und Shakespeares „Richard II." begonnen hat, weiteren Aufstieg bringt. *Schnorbusch.*

*

Wiesbaden. Die neuerdings aufgetauchte Bezeichnung „Der Mazurka-Oberst", Oper von A. Lortzing, ist als eine Schmähung von Lortzings Andenken zurückzuweisen. Nie hätte sich Lortzing für eine seiner feinkomischen Opern einen solch ordinären modernen Operettentitel gewählt. Das neue Machwerk charakterisiert sich als eine Gesangsposse im unlauteren Wettbewerb mit Musikstücken aus den Opern „Casanova", „Hans Sachs", „Großadmiral" und „Caramo" von Lortzing. Und da mit alledem immer noch kein „Mazurka-Oberst" zustande kam, wurde auch noch ein Mazurka von M. Glinka aufgepfropft. All diese Musikstücke sind an sich sehr hübsch — passen aber hier nicht selten wie die Faust auf's Auge. Der verdienstvolle Lortzing-Biograph Kruse gibt aus der Oper „Casanova", die hier am gründlichsten ausgenutzt ist, einige reizende Beispiele feinsinniger musikalisch-poetischer Charakteristik: die jetzige Verarbeitung erscheint wie ein Hohn darauf! Bei der Uraufführung im „Kleinen Haus" des Staatstheaters hielt sich das Publikum am liebsten an die possenhaften Züge des neuen Librettos — ein sächselnder Commis-voyageur spielt eine große Rolle dabei — und ließ auch Lortzing einen guten Mann sein. *O. D.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

W. Nagel: Beethoven und seine Klaviersonaten. Zweite, wesentlich veränderte und verbesserte Auflage. 2 Bände. 248 und 415 Seiten. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

Das Studium der Beethovenschen Klaviersonaten ist deshalb so wichtig und ertragreich, weil sie in großer Zahl und ziemlich gleicher Dichte über sein gesamtes Lebenswerk ausgebreitet sind. Seinen Bildungsgang und seine Entwicklung müssen sie also in besonderem Maße überblicken lassen. Die vielfachen Versuche, ihren Gehalt zu erfassen, von denen neben dem vorliegenden noch A. B. Marx, Volbach, H. Riemann, Schenker genannt seien, sind also durchaus berechtigt. Für die Güte des Werkes von Nagel zeugt, daß es trotz seines großen Umfanges in zweiter Auflage vorliegt. Seine Beliebtheit verdankt es wohl zwei Tatsachen: einmal setzt es ein technisch nicht zu großes Rüstzeug voraus (im Gegensatz zu Riemann und Schenker) und führt trotzdem tief in den Bau der Werke ein. Dann aber berücksichtigt es in weitem Maße die innere und äußere Geschichte Beethovens und setzt sie in Beziehung zu seinem Schaffen. Die vielfachen Erwähnungen des Zusammenhanges seines Charakters mit dem Stimmungswechsel innerhalb eines Werkes (I 49, 92, 106, II 234 u. a.) gehören hierher. Auch Nagels Stellung zu der Frage der programmatischen Deutung ist immer von gutem musikalischem Geschmack getragen. Seine Bemerkung: „nicht jedes Werk ist eine Reflexerscheinung eines Vorkommnisses" (I 19) und die daraus gezogenen Folgerungen und die häufigen Zurückweisungen äußerlicher Deutungen sind sicher richtig. Für die erstaunliche Gestalt der Sonate Op. 31 II ist das von J. Leux kürzlich besprochene Capriccio von Neefe (im gleichnamigen Buch S. 166) heranzuziehen.

Daß Referent mit mancher Kleinigkeit des umfangreichen Buches nicht übereinstimmt, ist fast selbstverständlich, lohnt aber im einzelnen nicht einer Darlegung. Einige andere Gedankengänge aber seien ausgeführt. Sehr zu begrüßen ist, daß Nagel die Skizzen Beethovens in großem Umfang heranzieht; denn nichts ist so geeignet, in Beethovens Arbeitsweise einzuführen, wie die Vorführung seines Arbeitsweges. Dabei schöpft Nagel nur manchmal die Skizzen nicht vorsichtig und tief genug aus. So ist in der Sonate Op. 10 III die Eliminierung der ursprünglichen Aehnlichkeit von I. und II. Thema oder Zwischensatz von hohem Interesse, worauf Nagel leider nicht hinweist.

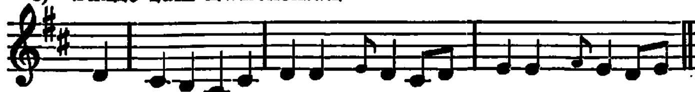
a) I. Thema



b) II. Thema (Zwischensatz)



c) Skizze zum Zwischensatz



(vergl. Anfang von Beispiel a mit Anfang von c, desgl. Schluß von b mit Mitte und Schluß von c.)

In der Sonate Op. 28 I (I 202) gibt Nagel einem Vorschlag Reineckes unrecht, der den zweiten Satz im $^6/_4$-Takt mit Auftakt lesen will; so ganz irrte Reinecke nicht, denn tatsächlich existiert eine Skizze im $^6/_8$-Takt mit $^2/_8$-Auftakt (vgl. darüber P. Mies, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens. 1925, S. 163). Bei einer Skizze zum Thema des zweiten Satzes des Op. 53 (II 85) leugnet Nagel jede Beziehung zum endgültigen Thema; das liegt daran, daß er die erste Note der Skizze (das tiefe c) ausläßt. Nottebohm hat schon darauf hingewiesen, daß gerade dieser Pedaleffekt in das endgültige Thema übergegangen sei.

An verschiedenen Stellen des Werkes wird auf dieselbe Erscheinung hingewiesen. Es würde sicherlich den Nutzen und die Brauchbarkeit des Buches erhöhen, wenn in einem Schlußkapitel derartige Erscheinungen zusammengestellt und verglichen würden. Ich denke da z. B. an die oben erwähnte Gleichrichtung von Charakter und Themengegensätzen oder an die Zusammensetzung *eines* Themas aus gegensätzlichen Motiven von Dreiklangs- und Sekundstruktur (I 103, 82, II 21 usf.), oder an die häufig erwähnten Mischtypen von Sonaten- und Rondoform, die vielleicht mit der Themenbildung zusammenhängen; oder an die

Tatsache, daß bei der Wiederholung das Thema in zwei Stimmlagen geteilt auftritt (Op. 57, 78, 101), was mir auch mit einem besonderen Charakter der Themen zusammenzugehen scheint. Gewiß wird mancher Leser sich selbst derartige Zusammenstellungen machen können; mit einigen sollte ihm doch an die Hand gegangen werden. Gerade bei solchen Vergleichen tritt der Wert der Einzelanalyse zutage. — Würde die Berücksichtigung dieser Punkte den Umfang des Werkes verstärken, so könnte bei einem dritten Raum gespart werden, das ist beim *ästhetischen Urteil*. Das Urteil eines so geschmackvollen und kenntnisreichen Autors wie Nagel ist sicher interessant. Aber schließlich soll sich jeder sein Urteil selbst bilden, und er wird manches dann auch anders empfinden. Wenn z. B. Nagel (I 128) das zweite Thema des Op. 13 „immerhin äußerlich und spielend" nennt, so weiß ich nicht, ob ihm darin beizustimmen ist. Aehnlich ist es mit dem gefühlsmäßigen Urteil (II 50), daß das Scherzo des Op. 31 III „viele Kennzeichen des echten Beethovenschen Scherzos an sich trage, aber doch ein ganz anderes Gebilde sei". Hier wären die Untersuchungen Beckings (Studien zu B.s Personalstil 1921, S. 125 ff.) heranzuziehen, der gerade in ihm besondere Scherzoeigenschaften feststellt. Auch die Tatsache, daß ein und dieselbe Bildung von Riemann mit „natternartig aufschnellend", von Nagel, dem hier durchaus mehr recht zu geben ist, mit „wohligstes Behagen ausströmend" (I 183) charakterisiert wird, läßt die Nützlichkeit derartiger Urteile nicht gerade groß erscheinen. Würde aber das eigene Urteil eingedämmt, so fielen die häufig umfangreichen Kontroversen mit anderen Autoren fort und der Raum würde für Wichtigeres und Nützlicheres frei. — Das Vorgebrachte sollen weniger Einwände gegen das Werk sein als Hinweise für den Leser, an die Lektüre des Buches selbständig weitere Studien anzuknüpfen. Denn unter der bislang vorliegenden Literatur nimmt aus den eingangs angeführten Gründen Nagels Buch zweifellos eine besondere Stellung ein. Jedem Musikliebhaber, der sich einmal gründlich mit Beethovens Werk und Entwicklung beschäftigen will, sei es an erster Stelle empfohlen. Dr. *Paul Mies* (Köln).

*

John Petrie Dunn: Das Geheimnis der Handführung beim Klavierspiel. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Bildern. C. F. Kahnt, Leipzig 1914.

B. Milankowitch: Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst. C. F. Kahnt, Leipzig 1923.

Peter Ramul: Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik. C. F. Kahnt, Leipzig 1923.

Die Literatur zur theoretischen Fundamentierung und Begründung der Klaviertechnik schwillt immer mehr an. Damit soll nicht gesagt sein, daß sie überflüssig ist. Im Gegenteil: das Bemühen, aus dem vielen Experimentieren einigermaßen herauszukommen und vor allem dem Klavierpädagogen wenigstens ein kleines Stück festen Bodens unter die Füße zu geben, hat seine Berechtigung. Es fehlt, besonders in neuerer Zeit, nicht an „Methoden", die bald mehr, bald weniger der psychischen und physiologischen Individualität der Lernenden gerecht werden wollen. Glücklicherweise hat man aber trotzdem auch einsehen gelernt, daß es keine *allein*seligmachende Methoden gibt. Praktische Erfahrung und Selbstbeobachtung haben stets die größte Bedeutung. Darauf ist auch in erster Linie das Werk von *J. P. Dunn* aufgebaut. Dunn greift einen Spezialteil aus dem weitschichtigen Gebiet heraus: die Handführung beim Klavierspiel, beschrieben mit Hilfe vieler Beispiele aus der klassischen Klavierliteratur. Daher trägt jeder Klavierstudierende, der sich nur einmal näher mit diesem Zweig befaßt, reichen Nutzen davon. — Ein intensiveres Studium fordert *Milankowitch* mit seinem Buch, von breiterer theoretischer Basis ausgehend, jedoch nicht von so unmittelbarer Klarheit durch die Anwendung einer eigenen Terminologie (Reluktations-, Rotations-, Rezitationstechnik usw.). Darauf näher einzugehen, ist hier nicht möglich. Verf. gibt zunächst „die musikalisch-akustische Grundlage, auf welcher weitergebaut wird, so daß die nach allen Seiten des Problems führenden Gedankengänge von einem Grundgedanken, welcher in der ästhetischen Bedeutung der tonalen Werte wurzelt, ausgehen. Im technischen Teil wird der gesamte Mechanismus der Hand auf diejenigen fundamentalen Bewegungen zurückgeführt, welche einen vollendeten Stil sowohl in mechanisch-physiologischer (aufgebaut auf dem Prinzip der kleinsten Anstrengung und der Arbeitsteilung), als auch in musikalisch-ästhetischer Hinsicht (aufgebaut auf dem Prinzip der Beherrschung des Tones) zu bilden fähig sind. Auf diese Weise werden die Willkürlichkeiten der Praxis auf ein Mindestmaß zurückgeführt, und es wird in den häufig vorkommenden Fällen, wo die technische und die künstlerische Forderung zueinander in Gegensatz treten, durch eine Rangordnung der Forderungen Klarheit geschaffen" (Vorwort). Sehr wertvoll und beachtenswert sind auch des Verfassers Gedanken zur Interpretation (Artikulation und Dynamik des Klaviertons, Vortrag und Subjektivität der Interpretation). — Das Gesamtgebiet der Klavierpädagogik sucht das Werk von *Ramul* zu behandeln. Ramul verlangt mit Recht, daß die Klavierpädagogik sich immer mehr von Einzelmeinungen lossagen und sich dafür auf wissenschaftliche Tatsachen gründen soll, wie sie sich für die Technik des Klavierspiels aus den Gebieten der Psychologie, Physiologie, Anatomie, Mechanik und Physik ergeben. Er unterscheidet zwei Gebiete der Klaviertechnik: Psychologie der Technik und Mechanik der Technik. „Im ersten Fall sind die seelischen Vermögen, d. h. Intellekt, Wille, Empfindung und Gefühl, und ihre Mitbeteiligung beim Klavierspiel Gegenstand der Betrachtung, im zweiten Fall dagegen die Bewegungen der Arme beim Klavierspiel und die verschiedenen technischen Spielarten." Im Anschluß an letztere sind sehr nützliche Hinweise auf Uebungen, Etüden und Stücke beigefügt, so daß man die Ausführungen des die Materie durchaus beherrschenden Verfassers, wenn nicht immer ohne Widerspruch, so doch mit Gewinn und reichen Anregungen liest. *A. K.*

*

Dr. *Herm. Stephani:* Der Charakter der Tonarten. Deutsche Musikbücherei, Band 41. G. Bosse, Regensburg.

Als ich einmal meinen Schülern die Frage vorlegte, warum jede Tonart „anders klinge", da erwies sich, daß zwar alle die Tatsache zugaben, keiner jedoch eine ausreichende Erklärung geben konnte. Und ich glaube, daß es dem größeren Teil der Musiker so gehen würde. Denn alle physikalischen und mathematischen Begründungen, die man gefunden zu haben glaubt, erweisen sich als nichtig bei Instrumenten gleichmäßig temperierter Stimmung. Dieser Frage — einer der interessantesten in der ganzen Musik — ist nur von der *Tonpsychologie* her beizukommen, und diesen Weg beschreitet auch die ausgezeichnete Schrift, mit der sich Dr. Herm. Stephani in Marburg habilitiert hat. Er gibt einen Ueberblick über die griechischen Tonsysteme und den Stimmungsgehalt, der ihnen von den Philosophen beigelegt worden ist (den nachzuempfinden uns Heutigen natürlich vollständig unmöglich ist), dann über die mittelalterlichen Kirchentonarten, sodann über Dur und Moll und die 24 Tonarten im einzelnen. Musik ist nicht nur „die Kunst der Töne", sie ist „von innen gesehen ‚die *Kunst der Tonbeziehungen*". Daher ist „das Problem der Tonartencharakteristik letzten Endes und wesentlich ein rein seelisches". Die experimentelle Begründung dafür (durch sehr gut ausgewählte Literaturbeispiele) wie der theoretische Nachweis ist Stephani gleich überzeugend gelungen. Zwei ergänzende Bemerkungen seien mir gestattet: Einmal, daß der Charakter einer Tonart wesentlich durch die ihr verwandten Tonarten mitbestimmt wird. So ist z. B. es moll nicht nur „schwärzeste Schwermut", sondern von Ges dur herüber fällt ein Schimmer zarten, verschleierten Glücks, von Ces dur eine astrale Helligkeit; geringer ist der Einfluß des dumpfen b moll (infolge der geringen Bedeutung der Moll-Dominante überhaupt), usw. Ferner scheint mir, daß der Charakter der meisten Tonarten sich erst nach und nach in den letzten 150 Jahren zu dem Ausdrucksreichtum entwickelt hat, den wir heute ihnen beilegen. Bei Bach (2. Teil des Wohltemperierten Klaviers) und Händel (Oratorium) finden wir noch Entwürfe und andere Fassungen in anderen Tonarten, später nie mehr. Manche Tonarten haben bis heute noch keinen Charakter (z. B. dis moll), weil nichts in ihnen komponiert worden ist. Für andere ist der Charakter erst im 19. Jahrhundert entdeckt worden: z. B. für cis moll durch Beethovens Op. 27, 2 (wie belanglos ist Haydns cis moll in seiner cis moll-Klaviersonate dagegen!); ohne das hätte Chopin seine cis moll-Nocturnen nicht geschrieben, und von ihr wiederum führt eine Linie weiter bis zum cis moll-Anfang der „Salome". Welche Entwicklung! (In diesem Fall: welche Hinabentwicklung!) — So kann man von einer Allgemeingültigkeit der Charakteristik der Tonarten nur mit großen Einschränkungen sprechen: sie gilt eigentlich nur von 1720—1920 und wird jetzt in der jüngsten Musik einschneidende Veränderungen erfahren. Aber es ist mehr als Spielerei, sich mit diesem Thema zu beschäftigen. Es ist einer der Zugangswege zu dem Mittelpunkt: was ist eigentlich Musik? Als wir studierten, hat man uns über das Wesen der Musik auch nicht ein Wort zu sagen gewußt, weder über den Charakter der Tonarten, noch über das Kräftespiel der Harmonien, das Wesen der Melodie, des Rhythmus, der Formen, — wir lernten nur das Handwerklich-Technische; heute versucht man die ersten, noch unsicheren Schritte in all diese Gebiete hinein. Auch Stephanis Studie führt noch nicht weit hinein, aber sie ist sicher in ihrer Richtung. *Herm. Keller.*

Richard Benz: Beethovens Denkmal im Wort. Wilhelm Gerstung, Offenbach am Main. Geb. 5 Mk. Zweiter Druck der „Pforte" in Heidelberg, herausgeg. von R. Benz.

So wenig wir mit manchen Anschauungen einverstanden sind, die der Verfasser der „Stunde der deutschen Musik" vorträgt, so rückhaltlos stimmen wir des Herausgebers Sammlung von Aussprüchen und Ausführungen Beethovens zu. Richard Benz ist ein hervorragender Beethoven-Kenner. Er hat zusammengestellt, was Beethovens Briefe und Aufzeichnungen enthalten, was Berichte und Schilderungen der Zeitgenossen über den Tondichter wissen, und baut ein wirkliches „Denkmal im Wort" auf, das mit dem Denkmal der Töne in engerem Zusammenhange steht, als man gemeinhin wahrhaben will. Die von Sandberger betonten Zusammenhänge mit den Geistesgrößen seiner Zeit werden aufs schönste ersichtlich aus diesem Beethoven-Brevier, das der Verlag zu einer Bucherscheinung ersten Ranges erhoben hat, indem er ihm die tadellose vornehme Ausstattung eines prächtigen großzügigen Druckbildes angedeihen ließ. Man hat den Eindruck eines herrlichen Erbauungsbuches, dessen Aeußeres dem Inhalte angemessen ist. Dr. *Karl Grunsky.*

Musikalien

Ernst Toch: Drei Klavierstücke, Op. 32. (Schott.)

Dem Stimmungsgehalt dieser durchaus eigen erfundenen Stücke konnte ich mich keinesfalls entziehen. No. 1 und 2 sind sicherlich auch von schöpferischer Inspiration getragen, währenddem ich bei dem dritten Stück den Eindruck einer gewissen Spielerei nicht los werde.

*

Ph. Jarnach: Sonatine für Klavier, Op. 18. (Schott.)

Für eine Sonatine reichlich bombastisch und schwülstig. Doch dies könnte einem gleichgültig sein, wenn das äußere Gehaben dem inneren Wert entsprechen würde. Dies kann ich aber mit dem besten Willen nicht finden, wenigstens nicht bei Teil 1 und 3. Der zweite Teil ist meinem Gefühl nach der beste. *R. G.*

*

Mark Lothar: Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Der Komponist gibt mit diesen Liedern Proben von höchst beachtenswerter lyrischer Begabung. In „Geisterschiff" ist die schlichte, fast volkstümlich gehaltene Führung der Gesangstimmen bemerkenswert, die nur in chromatische Bildungen übergeht, wo es die Stimmungszeichnung erheischt. In dem diskret behandelten und treffend charakterisierenden Klaviersatz gewinnen die Mittelstimmen besondere Bedeutung. In „Nachtwandler" ist die Befruchtung durch H. Wolff unverkennbar. Allerdings ist der Komponist in der feingemalten Schilderung des Bizarren bis an die Grenze klanglicher Möglichkeiten gegangen (mit dem Maßstab der gemäßigten Moderne gemessen). Dem „Lied von der Sonne" eignet innig erfühlter Stimmungsgehalt, fesselndes Melos und vornehm gestaltete, polyphon behandelte Begleitung.

*

Erich Anders: 1. Divertimento für 2 Violinen in F dur, Op. 48. 2. Streichquartett C dur, Op. 47. (N. Simrock, Berlin-Leipzig.)

Das Divertimento ist als eine schätzenswerte Bereicherung guter Hausmusik sehr zu begrüßen. In den sechs melodisch und namentlich rhythmisch sehr reizvollen Teilen pulsiert warmes Leben und aus dem Zusammenklang der beiden fließend geführten Stimmen ergeben sich manche interessante latente Harmoniebildungen. Die technischen Anforderungen sind gering. Die Faktur des Streichquartetts läßt in ihren klanglichen Eigenheiten den Anhänger derjenigen neuen Richtung erkennen, die, trotz der Neigung zu Dissonanzverschränkungen, noch keineswegs in die atonale Idee verrannt ist, und — ungeachtet mancher vager Harmoniebildungen — vorzüglich beim Ausklang der einzelnen Sätze immer wieder den tonalen Boden zurückzugewinnen weiß. Daß mit der großen — prächtig aufgebauten — Fuge das Werk in der Paralleltonart ausklingt, vermag diese Erkenntnis nicht zu erschüttern. Dieses Opus des begabten Komponisten ist fraglos das Produkt einer feinnervigen, hochwertigen polyphonen Kunst, wenn sich auch der Eindruck, daß manches mehr konstruktiv als Herzenssache ist, nicht ganz verwischen läßt. *E. Rhode.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das Programm des Berliner Staatsoperballetts. Unter der Ballettdirektion von *Max Terpis* wird in der Berliner Staatsoper als erste Tanzaufführung der Spielzeit, anläßlich Andersens 120. Geburtstages, das Ballett „Klein Idas Blumen" vorbereitet. Außerdem sind Bela Bartoks Ballett „Der wunderbare Mandarin", das Generalmusikdirektor Kleiber dirigieren wird, und die Spielzeugschachtel von Debussy vorgesehen. — Max Terpis hat ein Ballett „Don morte" geschrieben, zu dem die Musik von Friedrich Wilckens stammt, sowie eine heroische Tanzszene „Prometheus", zur Musik von Ernst Pataky. Beide werden voraussichtlich in dieser Spielzeit uraufgeführt werden.

— Die Berliner Stadtoper wird *Hans Gals* „Das Lied der Nacht" und Rimski-Korsakoffs „Unhold der Seele" aus der Taufe heben.

— In den von G.M.D. *Manfred Gurlitt* geleiteten Konzerten der Neuen Musikgesellschaft in Bremen werden folgende Werke erstaufgeführt: Gustav Mahler, VI. Symphonie, Krenek, Symphonische Musik für neun Soloinstrumente, Gnecchi, Ouvertüre, Frankenstein, Variationen über ein Thema von Meyerbeer, Laurischkus, Aus Litauen Suite, Dansi, Quintett, Gieseking, Klavierquintett mit Bläsern, Zemlinski, Streichquartett, Jarnach, Op. 9, Tiessen, Duo, Hindemith, Klavierkonzert mit Kammerorchester, Busoni, Klavierkonzert mit Männerchor (Bremer Lehrergesangverein), Gurlitt, Klavierkonzert (Uraufführung).

— Zu Carl Maria von Webers hundertstem Todestage (5. Juni) werden in *Eutin*, dem Geburtsort des Komponisten im Jahre 1926 große Festspiele mit Massenchören und Freilichtaufführungen im Schloßpark vorbereitet. Die Leitung der Veranstaltung hat Organist Andreas Hofmeier in Eutin übernommen.

— Die *Mainzer Oper* plant für das Spieljahr 1925/26 folgende Erstaufführungen und Neueinstudierungen: Busoni: Prinzessin Turandot, Puccini: Gianni Schicchi, Händel: Xerxes, Verdi: Falstaff (25. Todestag Verdis), Schillings: Mona Lisa, Stravinsky: Mavra, Rimsky-Korsakoff: Mozart und Salieri (Deutsche Uraufführung), Bittner: Der Musikant. Bezüglich einer weiteren Uraufführung schweben noch Verhandlungen. Neueinstudierungen bezw. Neuinszenierungen: Fidelio, Don Giovanni, Freischütz (100. Geburtstag Webers), Rienzi, Rosenkavalier und Hoffmanns Erzählungen.

— Das Stadttheater *Dortmund* setzt sich für die erste Hälfte der neuen Spielzeit als Aufgabe: „Die Entwicklung der Deutschen Spieloper von Dittersdorf bis Richard Strauß". „Cassandra" von Gnecchi erlebt ihre Uraufführung; zur Erstaufführung gelangen: Bernhard Schuster: „Dieb des Glücks", Szendrei: „Der türkisenblaue Garten", Strauß: „Frau ohne Schatten" und Berlioz: „Die Trojaner" in der Bearbeitung von Max Schillings.

— Das Deutsche Nationaltheater in *Weimar* wird in dieser Spielzeit folgende Opern zur Erstaufführung bringen: Schrekers Schatzgräber „L'heure espagnole" von Ravel und „Petraschka" von Stravinsky, „Intermezzo" von Strauß, „Doktor Faust" von Busoni und „Island Saga" von Vollerthun.

— Am Landestheater in Braunschweig findet am 29. Oktober die Uraufführung von „Menandra" von *Hugo Kaun* in Anwesenheit des Komponisten statt.

— Das Königliche Theater in Kopenhagen plant eine Aufführung des Shakespeareschen „Sturms", zu dem *Sibelius* die Musik schreiben wird.

— *Waldemar von Baußnerns* abendfüllendes Chorwerk „Das Hohe Lied vom Leben und Sterben" wurde für diesen Winter vom Leipziger Riedelverein (Dezember) und für das Siebenbürger Baußnern-Fest (Februar) auf das Programm gesetzt.

— *Der zerbrochene Krug*, heitere Spieloper in drei Aufzügen nach dem Lustspiel von Kleist von Anna Schwabacher-Bleichröder, Musik von Armin Haag. Poeten-Verlag, Leipzig. Die Uraufführung des Werkes findet im Rahmen der Volksbühne am 14., 15. und 16. Oktober 1925 unter Leitung des Komponisten in Grünberg i. Schl. statt.

— Für Gerhart Hauptmanns Tragödie „Veländ", die am 19. September im Rahmen der 25 Jahrfeier des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg zur Uraufführung kam, hat *Robert Müller-Hartmann* die Bühnenmusik geschrieben.

— Der Konzertbund Ulm unter Leitung von *Fritz Hayn* wird als Erstaufführung H. Suters Chorwerk „Le Laudi" bringen.

— *Kurt Falkenthals* zwei Suiten, die symphonische Dichtung Olaf Op. 9 in fis moll und ein Klavierkonzert werden im Laufe der gegenwärtigen Saison in verschiedenen deutschen Städten ihre Erstaufführung erleben. Die symphonische Suite „Hero und Leander" und die Serenade in G dur desselben Komponisten für Streichorchester werden demnächst in Weimar und Amsterdam uraufgeführt.

— Die Oper „Sganarell" von Wilhelm Groß, die vom Friedrich-Theater in Dessau zur Uraufführung erworben wurde, kommt in Anschluß daran an der Wiener Staatsoper und am Stadttheater in Breslau zur Aufführung.

— Der „Daniel Jazz" des amerikanischen Komponisten *Louis Grünberg* wurde von zahlreichen Vereinigungen erworben und kommt im Herbst zunächst in Wien, Berlin, Prag, Paris und New York zur Aufführung.

— *Jon Leifs* (Island) „Symphonische Trilogie" wurde von Generalmusikdirektor R. Mauzer in Karlsbad zur Uraufführung angenommen.

— Paul Kletzkis Fantasie c moll für Klavier, Op. 9, wird am 7. November durch Frau *Celeste Chop* in Berlin uraufgeführt. Seine in Berlin, Aachen und Düsseldorf mit großem Erfolge gespielte Sinfonietta für großes Streichorchester, Op. 7, gelangt nunmehr auch in Bonn, Dortmund, Essen, Hagen, Meiningen, Weimar, Zürich und anderen Städten zur Aufführung.

— Kapellmeister *H. H. Mattausch,* der bisherige Opernchef der Komischen Oper in Königsberg i. Pr., wurde als Dirigent des neuen Königsberger Symphonieorchesters gewählt.

— *Helge Lindberg,* dem nordischen Bariton, wurde vom König von Schweden die große goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst verliehen.

— *Mary Hahn* wurde als Lehrerin für Stimmbildung an die Schauspielschule des Deutschen Theaters in Berlin verpflichtet.

— Der Komponist *Arnold Schönberg* aus Wien ist zum 1. Oktober als Vorsteher einer Meisterklasse für musikalische Komposition bei der Akademie der Künste in Berlin berufen worden. Er wird neben den beiden Meisterschulvorstehern Prof. Georg Schumann und Hans Pfitzner tätig sein.

— *Alfred Fischer* (Krefeld) ist zur musikalischen Leitung des bekannten Essener Volkschores (350 Damen und Herren) berufen worden. Die Leitung seines Krefelder Bach-Chores und der Lobbericher Konzertgesellschaft „Gemischter Chor" behält er bei.

— Der Dortmunder Organist und Komponist *Gerard Bunk,* in Rheinland und Westfalen wohlbekannt, wurde unter zahlreichen Bewerbern gewählt als Organist an der Reinoldikirche zu Dortmund als Nachfolger Carl Holtschneiders, welcher diesen Posten 15 Jahre bekleidet hat. Gerard Bunk wird auch die von Holtschneider begründeten volkstümlichen Orgelkonzerte weiterführen.

— An die württ. Hochschule für Musik ist zum Nachfolger des kürzlich verstorbenen Kammersängers Prof. Karl Lang soeben der bekannte Konzert- und Oratoriensänger *Georg A. Walter* berufen worden.

— *Walter Trienes,* ein junger Komponist und Pianist, trat mit dem 1. Oktober 1925 als neue Lehrkraft in den Verband des Konservatoriums für Musik, Hagen i. W. (Direktor Otto Laugs).

GEDENKTAGE

— *Emil Paur,* der bekannte Orchesterdirigent, feierte kürzlich in den Ver. Staaten seinen 70. Geburtstag. Paur in Czernowitz geboren, zugleich ein ausgezeichneter Klavier- und Violinspieler, kam 1876 nach Kassel als Kapellmeister, dann nach Königsberg und 1880 als Konzertdirigent nach Mannheim. 1891—98 wirkte er in Leipzig, lebte dann abwechselnd in Deutschland und Amerika und war kürzere Zeit Erster Kapellmeister der Berliner Oper. Kurz vor dem Krieg ging er wieder nach Amerika, wo er auch heute noch wirkt.

— *Richard Sahla,* der bekannte Hofkapellmeister, feierte im September seinen 70. Geburtstag. Sahla, ein gebürtiger Grazer, wurde in Leipzig von Ferd. David zum Geiger ausgebildet. Etappen seiner Künstlerlaufbahn sind Bückeburg, Gotenburg, Wien; 1882—88 war er Konzertmeister am kgl. Theater in Hannover. Hierauf erhielt er einen Ruf als Hofkapellmeister nach Bückeburg, wo er sich bald an der Spitze der Hofkapelle einen weithin geachteten Namen machte. Nicht nur als ausgezeichneter Geiger und Dirigent, sondern auch als Komponist hat sich Sahla bewährt.

— Diesen Herbst sind es 25 Jahre, seitdem Prof. Dr. *Georg Schumann* an die Spitze der Berliner Singakademie trat und sich in dieser ganzen Zeit hervorragende Verdienste an derselben erwarb. Zur Feier dieses Jubiläums wurde am 1. Oktober sein Chorwerk „Ruth" im Saale der Singakademie aufgeführt.

— Am 13. September 1825 ist *Luigi Bassi,* Regisseur der damaligen italienischen Oper, in Dresden gestorben. Bassi wurde 1766 in Pesaro, der späteren Rossinistadt, geboren. Musikalisch frühreif, empfing er in Sinigaglia und Florenz die gesangliche Ausbildung. In Prag entwickelte er sich besonders bei Direktor Guardasoni schnell zu einem Künstler ersten Ranges. Mozart war von seinem Grafen (Figaros Hochzeit) und von der frischen Jugendlichkeit des Künstlers so begeistert, daß er für Bassi den „Don Giovanni" schuf und, weil dieser Rolle die eigentliche große Arie fehlte, den Anfang des Duetts „Reich mir die Hand, mein Leben" fünfmal komponierte, bevor der Sänger zufrieden war. Dieser wurde am 29. Oktober 1787 in Prag der erste Darsteller des „Don Giovanni". Bassi hat, nach J. P. Lysers Aufzeichnungen, über die Wiedergabe der Titelrolle „der Oper aller Opern" durch andere Baritonisten vielfach geklagt und folgendes in italienisch-deutschem Stile geäußert: „Dieses ist alles nichts, es fehlen die Lebendigkeit, die Freiheiten, wie es haben wollte der große Meister in dieser Szene. Wir haben bei Direktor Guardasoni (Prag) in dieser Nummer nicht in zwei Vorstellungen gesungen dasselbe, wir haben nicht so strenge gehalten Takt, sondern haben gemacht Witz, jedesmal neu und nur auf das Orchester gehalten Acht, alles parlando und beinahe improvisiert, so hat es gewollt Mozart". Bassi übernahm sein Dresdner Amt als Spielleiter am 1. Oktober 1816. Als Sänger bewährte er die „beaux restes" des einstigen Tenor-Baritons mit großem Geschick, darstellerisch blieb er mit seinen „tausend Nuancen" stets wechselnd und neu schaffend unübertroffen. Das Grabmal auf dem inneren katholischen Friedhofe (gegenüber dem ehemaligen Marcolinischen Palais) hat der Dresdner Mozart-Verein im Sommer 1914 mit einem neuen Kreuzschmuck versehen und dabei leider die alte Inschrift mit dem falschen Todesdatum (1828) übernommen. *H. Pl.*

TODESNACHRICHTEN

— In *Wien* starb nach kurzer, schwerer Krankheit der bekannte Operettenkomponist *Leo Fall.* In Olmütz am 2. Februar 1873 als Sohn eines Militärkapellmeisters geboren, erhielt er seinen musikalischen Unterricht am Wiener Konservatorium durch Robert Fuchs und Joh. N. Fuchs. Später war er Theaterkapellmeister in Berlin, Hamburg und Köln; lebte aber später nur noch der Komposition in Wien. — Zuerst wandte sich Fall der Oper zu („Frau Denise" und „Irrlicht"), hatte aber keinen rechten Erfolg; hierauf versuchte er es bei der Operette, wo seine erste Arbeit „Der Rebell" ebenfalls nicht von Erfolg begleitet ist. Erst „Der fidele Bauer" machte ihm einen Ruf und die „Dollarprinzessin" stellte vollends einen Welterfolg dar. Weitere Schöpfungen von ihm sind: Die geschiedene Frau, Der liebe Augustin, Brüderlein fein, Rose von Stambul, Madame Pompadour, Der süße Kavalier. Fall bewegte sich in späteren Jahren nicht auf aufsteigender Linie, doch bilden seine Werke mit denen von Franz Lehár und Oskar Straus (seinen erfolgreichsten Konkurrenten) in dem neuzeitlichen Operettenverfall immerhin Höhepunkte. — Fall war mit einer Tochter des bekannten früheren Theorielehrers am Leipziger Konservatorium, S. Jadassohn, verheiratet.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Als voraussichtlich letzte in den Räumen des Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museums in *Frankfurt a. M.* stattfindende „Sonderausstellung" wird das Musikhistorische Museum anläßlich der am 25. Oktober 1925 stattfindenden Wiederkehr des 100jährigen Geburtstages des Komponisten der „Fledermaus" eine „Johann Strauß-Gedächtnis-Ausstellung" veranstalten.

— Unter dem Protektorat der Professoren Geh. Rat Dr. Max Friedländer, Dr. Johannes Wolf, Dr. Curt Sachs, Carl Thiel hat sich in Berlin die Gemeinschaft *„Freunde alter Musik"* gebildet, die es sich zur Aufgabe stellt, alte Musik stilgetreu auf alten Instrumenten zu pflegen. Alice Ehlers, die Cembalistin, als Leiterin, wird im Laufe des Winters vier Konzerte unter Mitwirkung namhafter Solisten des Madrigalchors etc. veranstalten.

— Der Augsburger Stadtrat hat auf Antrag des Direktors Prof. *Heinrich Caspar Schmid* die Anschaffung einer *Orgel* für die städt. Musikschule genehmigt. Das Werk wird drei Manuale und Pedal erhalten und mit den modernsten Spielhilfen ausgestattet sein. Der ganze Orgelkörper wird in einem Raum unterhalb des Saales eingebaut und nur der Spieltisch kommt auf das Saalpodium. Für die Innenanlage des Orgelwerkes war Bedingung, daß alle Teile bequem zugänglich sind und die Schüler Einblick in den ganzen Mechanismus und seine Zusammenhänge gewinnen können. Der Auftrag wurde der Firma G. F. Steinmeyer & Co. in Oettingen übertragen.

— Am 18. und 19. Oktober findet in Karlsruhe durch die Gesellschaft für geistigen Aufbau (Badisches Konservatorium) ein *Kongreß für Musikästhetik* statt, der die Probleme und Ergebnisse der Neuen Musik behandelt. Vorträge werden halten: P. Bekker, H. Berl, G. Capellen, A. Halm, E. M. von Hornbostel, E. Krenek, H. Schümann. Als musikalische Darbietungen gelangen Webers Oberon und Bruckners f moll-Messe zur Aufführung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 3

Tschaikowsky und die westliche Musik / Von W. Ruder (Durlach)

Am 6. November jährt sich zum 32. Male der Todestag von Peter Iljitsch Tschaikowsky. Fast ein halbes Jahrhundert lang war seine Stellung als wichtigster russischer Komponist unbestritten, und auch heute, wo wir die Elemente, auf denen sich die russische Musik aufbaut, und die Entwicklung, die sie zu nehmen scheint, klarer überblicken können, darf seine überragende Gestalt in ihrer Bedeutung keineswegs unterschätzt oder übersehen werden — trotz mancher Einschränkungen, deren Berechtigung nicht von der Hand zu weisen ist.

Die Musik muß ebenso wie jede andere Ausdrucksweise der Kunst, will sie lebensfähig sein, ihre Grundlagen im Volkstümlichen suchen, sie muß ihre wesentlichen Kräfte und Säfte aus dem national Bedingten schöpfen. Ihr Inhalt muß dem Gemütsleben, der Geistesrichtung des Volkes entsprechend sein; ihre Form kann nicht ohne Schaden fremden Kulturkreisen entlehnt werden.

Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert des „Erwachens und Aufblühens der Nationalmusik in weitem Umfange; selbst alte Kulturzentren können dieser Entwicklung nicht ausweichen. Einige Namen wie Liszt, Chopin, Dvořak und Smetana, Grieg, Auber, Rossini seien nur leise gestreift, um ahnen zu lassen, wie weit sich diese Gedankengänge ausbauen lassen; doch kann dieses ganze ausgedehnte Gebiet nur andeutungsweise berührt werden. Dieses Herausstellen der rein nationalen Elemente auch in der Musik läuft parallel mit der geistigen Entwicklung der Völker in diesem Zeitraum. Dem Erkennen und Betonen, vielleicht auch Ueberschätzen grundlegender nationaler Elemente des Volks- und Kunstlebens der allmählich stärker in das magnetische Feld des kulturellen Lebens von Westeuropa einbezogenen Völker des Ostens und Südostens unseres Erdteils entsprang eine starke Vorliebe für diejenigen Werte, die im Volks- und Kirchenlied gefunden und erarbeitet werden konnten. Deutschland bildete insofern eine Ausnahme, als es zu diesem Zeitpunkt neben einer schon vorhandenen reichen, eigenen Musik von durchaus eigenem Gepräge (die sich allerdings gerade in diesen Jahrzehnten des Anpralls internationaler Gleichmachungs- und Verwaschungsbestrebungen ernstlich zu erwehren hatte — Wagner) eine Art von Vermittlerrolle übernahm und den Markt bildete, auf dem die neue Ware angeboten wurde, angeboten werden mußte, um sich durchsetzen zu können. Hier nun versuchte Tschaikowsky einzugreifen, um das allgemeine Bekanntwerden der russischen Musik zu beschleunigen: Er verwischte den Originalcharakter seiner Kompositionen dadurch, daß er westliche Musikelemente in sie aufnahm; und zwar zeigte er hierbei eine auffallende Vorliebe für französische und italienische Stilbesonderheiten, durch die er den meist düstern oder äußerst wilden Grundzug seiner Werke zu mildern, zu „europäisieren" hoffte. Es ist nicht zu verkennen, daß er in diesem Bestreben vom Glück begünstigt war. Ein gewisser Widerstand seinen Werken gegenüber gründet sich jedoch gerade auf diese Vermengung zweier völlig entgegengesetzter Welten: Der russische Bauer, in halbem Dämmerzustand lebend, neben der eleganten Weltdame von Paris — krassester Gegensatz, der sich kaum oder nur sehr schwer überbrücken läßt. Auch Tschaikowsky ist es nicht beschieden gewesen, diese heterogenen Gedanken- und Ausdruckswelten zu einer neuen, höheren Einheit zu verschmelzen. Doch muß es ihm zugute gehalten werden, daß es ihm auf diese Weise tatsächlich gelang, den Westen in Bewegung zu bringen und Rußland in die Interessensphäre des maßgebenden musikalischen Europa einzubeziehen.

Peter Iljitsch sollte ursprünglich als Jurist ausgebildet werden und hätte als Glied eines reichbegüterten und einflußreichen Adelsgeschlechts wahrscheinlich eine glänzende Laufbahn vor sich gehabt. Die Gründung des Petersburger Konservatoriums durch Anton Rubinstein im Jahre 1862 brachte jedoch diese aussichtsreichen Pläne zum Scheitern und verhalf seiner ziemlich früh zutage getretenen Vorliebe für die Musik zum endgültigen Siege.

Rasch stieg sein Stern in die Höhe: Hervorragend begabt für Klavierspiel und Theorie, bevorzugter Schüler Anton Rubinsteins, übernahm ihn 1866 dessen Bruder Nikolaus an das Konservatorium in Moskau, wo er sich neben Berühmtheiten wie Leschetitzky, Wieniawsky u. a. m. bald eine angesehene Stellung als Lehrer und Komponist zu erringen wußte. Schließlich ward es ihm möglich, einzig und allein seinen musikalischen Intentionen zu leben und sich zum bedeutendsten Komponisten Rußlands aufzuschwingen.

Eine 1876 zum Besuch der ersten Bayreuther Festspiele unternommene Reise brachte ihn mit dem wichtigsten musikalischen Problem seiner Epoche in nächste

Berührung, ohne daß dadurch eine Lösung herbeigeführt wurde. Im ganzen genommen steht er Wagner fremd, um nicht zu sagen ablehnend, gegenüber. Schon der gedankliche, textliche Aufbau bleibt ihm großenteils unverständlich; um so mehr stehen des Bayreuther Meisters musikalische An- und Absichten den seinigen oft diametral entgegen. Das wesentlich Neue bei Wagner, die Theorie über das Musikdrama und ihre Anwendung, vermag der Russe nicht anzuerkennen; er sieht sogar „Ziellosigkeiten und Don-Quichoterien“ in Wagners Reformbestrebungen. Doch hindert ihn diese negative Einstellung keineswegs, dem Verlauf der Festspiele mit gespanntester Aufmerksamkeit zu folgen, den teilweise symphonischen Charakter der „Ring“-Musik klar zu erkennen und sich durch hinreißend schöne Einzelheiten begeistern zu lassen. Das ungeheure Genie Wagners flößt ihm ehrerbietige Achtung ein, und es ist ein Beweis für die Ehrlichkeit der künstlerischen Ueberzeugung Tschaikowskys, daß er trotz dieser Erkenntnis der einzigartigen Außergewöhnlichkeit Wagners sich nicht bedingungslos der Schar seiner Jünger und Verehrer anschließt. Die an vielseitigen Anregungen gesegneten Bayreuther Tage spornen ihn zu weiteren, eingehenden Studien der Wagnerschen Partituren an, doch scheint ein tiefschürfendes Eindringen in den Geist der urgewaltigen Tetralogie außerhalb der Gegebenheit seiner musikalischen Anlagen gelegen zu haben, steht er (ein Jahrzehnt später) doch selbst einem leichter eingängigen Werk wie der „Volksoper“ „Die Meistersinger“ ziemlich gleichgültig und unberührt gegenüber. Erst dem „Parsifal“ ist es beschieden, Tschaikowsky in freudige Zustimmung zu versetzen und ihn sogar wahrscheinlich unbewußter leichter Beeinflussung durch die Wagnersche Musik zugänglich zu machen.

Seine eigenen, in den siebziger und achtziger Jahren entstandenen Tonschöpfungen stellten ihn in die Reihe der ersten Komponisten Europas; vor allem sind hier seine sechste und bedeutendste Oper „Eugen Onegin“, die 6. Symphonie (die Pathetische) und die Ouvertüre „1812“ zu nennen. Sehr bekannt geworden sind auch das Bülow gewidmete erste Klavierkonzert in b moll und das Violinkonzert in D dur, dem ein wechselvolles Schicksal bevorstand (wurde es doch z. B. bei seiner Wiener Aufführung von dem damals fast allmächtigen Kritiker Eduard Hanslick geradezu als „stinkende Musik“ bezeichnet!), bis es sich zu allgemeinerer Beachtung und vorurteilsloserer Beurteilung durchgerungen hatte. In diesen Jahren war es auch, daß es seinen Freunden gelang, ihn, den Siebenundvierzigjährigen und fast krankhaft Schüchternen, zur Aufnahme der Tätigkeit als Dirigent zu bewegen, was der schnelleren Verbreitung seiner Werke äußerst dienlich war und Anregung zu einer großen Konzertreise als Dirigent nach den wichtigsten Musikstädten des Auslands gab. Diese zweite, besonders wichtige Auslandsreise führte über Leipzig, Hamburg und Berlin, wo er ausschließlich eigene Kompositionen vorführte.

Leipzig war ihm die Stadt Mendelssohns und Schumanns, deren Werken er eine große Wertschätzung entgegenbrachte. Die hervorstechende Eleganz des Mendelssohnschen Stils konnte ihn nicht völlig befriedigen, doch war er mit der allzu großen Unterschätzung des Frühverblichenen ebensowenig einverstanden; die Leichtigkeit seiner Erfindungsgabe, die Reinheit seiner Form entzückten ihn in hohem Maße. Ein sehr reges Verständnis zeigte er für Schumann, dessen von innerer Unruhe verursachte überhastige, nichts richtig fertigstellende Kompositionsweise in den letzten Jahren seines Lebens Tschaikowskys lebhaftes Bedauern hervorrief. Die Kraft und Schönheit der Erfindung in Schumanns Symphonien besonders galten ihm sehr viel, wenn ihm auch dessen Unbeholfenheit im Instrumentieren und die daraus resultierende Dickflüssigkeit und Unklarheit seiner größeren Instrumentalwerke nicht verborgen blieb.

Ein verschlossenes Buch mit sieben Siegeln blieb ihm Zeit seines Lebens der musikalische Gegenpol Wagners, Johannes Brahms, den er in Leipzig persönlich kennen lernte; die gegenseitigen Beziehungen gediehen nicht über allerdings sehr liebenswürdige Konventionalitäten hinaus. Völlig unverständlich war ihm die Einführung des jungen Komponisten durch Schumann als neuen musikalischen Messias. Für vieles im Wesen der zeitgenössischen deutschen Musik fehlten ihm verwandte Saiten im eigenen Innern, was möglicherweise mit dem von seiner Mutter ererbten französischen Blut zusammenhängt. Brahms war und blieb ihm ein Rätsel. Noch viel weniger als bei Wagner konnte er sich in die Gedankenwelt des schon zu großer Anerkennung emporgestiegenen Brahms einleben. Der Ernst der Brahmsschen Muse, ihre Großartigkeit waren ihm nicht zweifelhaft; doch schien ihm diese Musik mit Gedankentiefe mehr zu liebäugeln als sie tatsächlich zu besitzen. Der gedankliche Aufbau, die technischen Eigenheiten des Brahmsschen Stils machten einen verworrenen, gekünstelten, manchmal geradezu nebulosen Eindruck auf ihn; niemals in seinem Leben gelang es ihm, die für sein Gefühl von Brahms' Werken ausströmende abstoßende Kälte zu überwinden. Selbst die Bemühungen Bülows in dieser Hinsicht erzielten kein positives Ergebnis.

Eigenartig ist auch die Verschiedenartigkeit der Einfühlung Tschaikowskys in ältere deutsche Musik. Der Aufenthalt in Leipzig vermochte ihm Bach nicht nahe zu bringen; das zu herrlichster Musik kristallisierte Ringen des Thomaskantors um Gott stellte sich ihm als rein äußerliches, zufälliges Nebeneinander von Tönen dar, um deren Inhalt er sich vergeblich abmühte. Aehn-

lich unhaltbar war seine Stellung zu Händel. Selbst den Titanen, Beethoven, glaubte er innerlich nicht voll anerkennen zu können, für diese Riesengröße fehlten ihm Maßstäbe. Doch hielt er in diesem Punkt mit Urteilen sehr zurück, da er doch nicht allzu offensichtlich gerade bei diesem Großen mit der öffentlichen Meinung in Widerspruch geraten wollte. Neben der kleinen Flamme seiner fast wortlosen Ehrerbietung vor dem tauben Wiener Meister leuchtete hell und warm das Opferfeuer vor dem andern Wiener, vor seinem Ideal; Mozart war ihm letzte, höchste Kunst, der ihm „unverwelkliche, und unversiegbare Kraft" innezuwohnen schien. Sein eigener, polyphon reicher Stil war an Mozarts Stimmführung geschult; in der Anwendung der Mittel — man denke nur an seine oft pompös grelle Instrumentation mit Blech und Schlagzeug — hat er allerdings die einfach edle, unaufdringliche Linie seines Vorbildes manchmal verlassen. Höchste Bewunderung glühte in ihm für den „Don Juan", die unerreichbare Offenbarung göttlicher Kunst, den er in seinen gelungensten Partien den großartigsten Einfällen eines Shakespeare direkt an die Seite stellte.

Von weiteren deutschen Zeitgenossen, die er auf seinen Reisen kennen zu lernen Gelegenheit hatte, imponierte ihm neben Bülow, den er als Pianist und Dirigent gleich hoch schätzte, vor allem Nikisch, der damals die Leitung der Leipziger Oper übernommen hatte. Die vorzüglichen Leistungen des Gewandhausorchesters, das von Reinecke „würdevoll, aber ohne besonderen Glanz" geführt wurde, potenzierten sich unter der suggestiven Stabführung des jugendlichen Ungarn, der in seiner ruhigen, unauffälligen Dirigierweise einen starken Gegensatz zu dem beweglichen Bülow bildete. Unangenehm berührt fand sich Tschaikowsky von der Tatsache, daß neben Nikisch zwei weitere vielversprechende ausländische Talente sich voll und ganz der *deutschen* Kunst hingegeben hatten bis zur Verleugnung ihrer nationalen Kunstüberzeugung: Es handelte sich um Sgambati und Ferruccio Busoni, der als hervorragender Bach-Spezialist tatsächlich für unsere Musik in Anspruch genommen werden muß.

Eng befreundete sich Tschaikowsky mit Edvard Grieg. Der damals schon allbekannte Norweger trat schon am Tage der Ankunft Tschaikowskys in Leipzig in den Bekanntenkreis des Russen ein, ebenso wie Brahms; alle drei waren zu demselben Diner bei dem Gastwirt und Landsmann Tschaikowskys, dem tüchtigen Geiger Brodski, eingeladen. Es muß ein interessantes Zusammentreffen gewesen sein, wie man eben bei der Probe eines neuen Brahmsschen Trios beschäftigt war; der Komponist am Klavier, Brodski, der frühere Professor am Moskauer Konservatorium, Tschaikowsky als Zuhörer — da tritt der blonde Nordländer ein, und vom ersten Augenblick an steht die Uebereinstimmung zwischen Grieg und Tschaikowsky fest. Griegsche Musik war für diesen Erfüllung eines Traumes. Visionär sah er Nordland darin aufleuchten: Die leidenschaftliche Großartigkeit der nordischen Alpen mit ihren glänzenden Firnen, ihren plötzlichen Nebeln, ihren überwältigenden Fernblicken, das rollende Meer mit seinem wilden Heer, mit seinen kühlen Fjorden; die lieblichen Auen, die wetterharten Wälder und Felsenriesen, endlich der Mensch, anspruchslos, naturbedingt, mit trotzigem Wikingerblut — all das hörte Tschaikowsky, hörte die halbe Welt in den zahlreichen Kompositionen Griegs. Und das, was ihm selbst nicht so überreich geschenkt war — die Leichtigkeit der Konzeption, die Sicherheit im Kolorit — das riß ihn bei Grieg hin zu überschwenglicher Hingabe. Dabei überblickte er deutlich die Schwächen der Griegschen Anlage, die wuchernde Sentimentalität, die Unsicherheit im formalen Aufbau und in der logischen Durchführung. Aber trotzdem gab er sich mit vollem Herzen dem neugefundenen Geistesverwandten hin, und eine dauerhafte Freundschaft verband fortan die beiden Männer.

Sehr klar und unbefangen urteilte Tschaikowsky über die französische Oper. Meyerbeers „Afrikanerin", Thomas' „Hamlet" waren ihm reine Erzeugnisse ausgesprochener Routine, während ihm Auber, Halévy viel eher die echten Repräsentanten des leichtbeschwingten *esprit* und *charme* zu sein schienen. Mit nicht zu unterdrückendem Bedauern über ein gewisses Nachlassen der Erfindungsgabe Verdis war seine herzliche Freude über dessen unerwartete Stilwandlung gemischt, da er sich in „Othello" und „Aida" endlich von dem widerlich süßen Sirup der italienischen Oper um Bellini und Donizetti abgewandt hatte, sich von seiner eigenen Vergangenheit („Troubadour" usw.) entschlossen lossagte und Wagnerische Fortschritte sich zu eigen machte, sie aber — im Gegensatz zu Busoni — seinem schollengebundenen Italianismus kühn zu assimilieren versuchte.

Ueberraschend war für Tschaikowsky die genaue Kenntnis russischer Musik, die sich ihm in manchen Kreisen Deutschlands offenbarte; Leute wie Glinka, Balakirew usw., die er erst in Deutschland einführen zu müssen glaubte, hatten schon zahlreiche begeisterte Anhänger gefunden, die eine für ihn sehr trostreiche Anteilnahme an den Ereignissen und Erzeugnissen der russischen Musik bekundeten. In Wort und Schrift suchte Tschaikowsky für seine Russen zu wirken; seine „Erinnerungen" und feuilletonistischen Schriften beweisen seine tiefe Sachkenntnis und den Freimut seiner Ansichten, zeichnen sich dabei durch einen geistvollen, lebendigen Stil aus.

Das Interesse für die östliche Geisteswelt war damals in jähem Aufstieg begriffen, neben den leuchtenden Größen in der Literatur wurden auch die Musiker immer

mehr in den Vordergrund des allgemeinen Interesses gerückt. Die dualistische Wesenheit des russischen Volkes, das mystisch-schwermütige Entrücktsein und das jähe Aufzucken wildflackernden Zornes, diese Wesenheit ward im russischen Volkslied aufgedeckt und die hier wurzelnden Fäden bis in die verschiedenartigsten Werke russischer Komponisten verfolgt und entwirrt. Das chaotische Neben- und Durcheinander meist unverstandener Musik konnte in sich deutlich kennzeichnende Bahnen gelenkt werden, und immer klarer schälte sich die unerwartete Tatsache heraus, daß in Rußland zwei verschiedene musikalische Richtungen vorhanden sind. Die eine mehr in Petersburg gepflegte stellte den Grundsatz der unbedingten Nationalität auch in der Musik auf; Glinka, Balakirew, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow sind ihre heute bekanntesten Vertreter. Die andere Gruppe mit dem Sitz in Moskau vermochte sich dieser Exklusivität nicht anzuschließen, sondern erwartete vom Westen das Heil; ihr Haupt war der 1893 bei einer Choleraepidemie verschiedene Tschaikowsky. Die einheitlichen Stimmungen, wie sie die strengen Russen erzielen und wir sie heute bevorzugen, sucht man bei den Kompromißlern vergeblich; gerade auch bei Tschaikowsky fühlt man sich oft durch das schroffe Nebeneinander empfindlich gestört. Dennoch ist dieser heute allgemein und mit Recht als größter russischer Komponist anerkannt; die Schönheit und Erfindungskraft seiner annähernd hundert Werke reißen mit und lohnen eine intensivere Beschäftigung mit ihnen in den meisten Fällen.

Palestrina, Schütz, Bach u. Beethoven im Lichte der Stilwandlungen

Von KARL HASSE (Tübingen)

(Schluß)

Diese allgemeine Gültigkeit des Palestrinastiles hindert aber nicht daran, daß zu anderen Zeiten wieder große Männer erstehen, deren Stil ganz anders, aber nicht weniger gültig ist. *Schütz* hat alle Neuerungen sich zu eigen gemacht, die von Oberitalien ausgingen. Er schreibt einen deklamatorischen, zwischen Konzertieren und freier imitatorischer Polyphonie sich bewegenden Stil, der mit besonderer Gegensatzwirkung homophone Stellen dazwischen einschiebt. Sein Stil ist stark instrumental durchsetzt, wie es für den konzertierenden Stil überhaupt charakteristisch ist. Das Neue hat er nicht erfunden, sondern angewendet und eingeschmolzen. Aus Vorworten geht hervor, daß er, wie auch Schein, sein verhältnismäßig früh gestorbener Freund, das Gefühl hatte, daß die Tonkunst damals auf einer denkbar höchsten Stufe angekommen sei, an deren Ueberbietung nicht zu denken war. Neben dem Neuen war es auch bei Schütz das Alte, dessen Beherrschung ein wichtiger Teil seiner Stärke und Größe war. Seine Polyphonie beruht auf altem, festem Grunde. Dadurch kann er das Neue sich assimilieren, die ostinaten Bässe Monteverdis sind ihm dafür Prüfsteine. Den Viadanaschen Konzertstil erhebt er nicht als erster in die gesicherte Sphäre der deutschen, an den Niederländern geschulten Polyphonie. Schein ist ihm darin schon vorausgegangen; bei ihm findet sich auch schon eher als bei Schütz die unmittelbare Nebeneinanderstellung von venetianischer Chorwirkung und Viadanascher Wenigstimmigkeit, ja schon bei Praetorius ist Aehnliches vorhanden. Schütz' Monodie kehrt sogar zu dem ältesten ihm noch bekannten Urbild zurück und kommt auf dem Wege über Caccini oder Peri oder auch Monteverdi zum Gregorianischen Gesang. Ebenso greift seine Homophonie auf den Fauxbourdon zurück. Sein kirchliches Ideal verträgt aber einen weit schärferen Realismus, und zwar eine dramatisch gestaltete Deklamation, dazu eine weitergehende Tonmalerei, als es bei Palestrina der Fall war. Der auf die Verkündigung des *Wortes* als das Wesentlichste ausgehende Protestantismus und dessen streitbarer Charakter, sowie das bewußte Herausstellen der persönlichen Verantwortlichkeit, das er fordert, in Verbindung mit den deutschen Eigenschaften, die das Knorrige und Herbe dem Abgeklärten und formal Schönen gegenüber als wertvoller erscheinen läßt, verursachen ein anderes Ideal der Vollendung, als die italienische Renaissance, auch als die dortige Gegenreformation. Die Neuerungen, die in Schütz' reifer Schaffenszeit in Deutschland sich dann zeigen, haben ihn nicht zum Führer, höchstens sind ganz indirekte Anregungen von ihm hierbei denkbar. Weder an der Entwicklung der Orgelmusik, noch der des Liedes ist er nachweisbar selbst beteiligt. Auch mit der Weiterentwicklung der Oper und des Oratoriums im Sinne Cavallis oder Carissimis hat er nichts zu tun. Weder das liedmäßige Schema noch die flüssige Diktion hat er gefördert. Er hat wohl manche der Männer des Uebergangs zu seinen Schülern gehabt, aber ist doch im Alter als einer dagestanden, der die Verehrung um seines Charakters willen, nicht als Führer ins Neuland, genossen hat.

Bachs Stellung in der Stilgeschichte wird gewöhnlich so aufgefaßt, daß die Entwicklung wohl zu ihm hinführt, aber mit ihm auch endet. „Nichts geht von ihm aus", sagt Schweitzer, trotzdem offenkundig ist, daß, allerdings erst weit später, immer wieder ein Anknüpfen an ihn versucht worden ist. Direkt knüpft auch sicherlich nur zunächst Unwesentliches an ihn an. Daß eine Entwicklung mit ihm endet, kann wiederum doch nur so ver-

standen werden, daß er sich außerhalb der Entwicklung gestellt hat, nachdem er von ihr eine Zeitlang oder auch nur von einigen Seiten davon, beeinflußt war. Wir kennen seinen Anschluß an die mittel- und norddeutschen Organisten, an Pachelbel, an Böhm, an Reinken, an Buxtehude, lauter Männer, die schon unmodern wurden, — man denke nur daran, was Händel und Telemann zu gleicher Zeit anstrebten. Deren Vorbilder, Keiser, Scarlatti, Steffani, waren Bach zwar auch nicht unbekannt geblieben, aber gerade Vermeidung der neuen sogenannten „melodischen" Richtung ist charakteristisch für ihn. Die Einschmelzung, die Bach dann mit französischer Charakteristik und italienischer flüssiger Glätte vornahm, geschah selbständig und führte durch zähes Festhalten an den Ausdrucksgrundlagen der deutschen Organisten zu einem ganz anderen Resultat, zu einem Stil, der nicht als *Zeitstil*, sondern nur als *Bach-Stil* bezeichnet werden kann. Auch Bachs Aufgreifen der neuen opernmäßigen Kantatenform und sein ursprüngliches Anknüpfen an den Passionstext von Brockes ändert daran nichts. Bachs Polyphonie ist eine ganz persönliche Errungenschaft und hat in ihren wesentlichen Eigenschaften kein Seitenstück bei seinen Zeitgenossen. Sie ist neuerdings als eine reine und streng „lineare" charakterisiert worden. Aber ihre Gebundenheit an den Generalbaß und an dessen planmäßige Akkordfolgen dürfte nicht übersehen werden. Auch die häufige Verwendung eines Cantus firmus oder eines ostinaten Basses, die beide in ihrer melodischen, also auf Metrik und Harmonik bezogenen Ausprägung, und nicht nur als Konstruktionsbasis zur Geltung kommen, weist auf eine ganz beträchtliche harmonische Gebundenheit hin. Das Deklamatorische ist in voller Schärfe vorhanden, trotz seiner Verbindung mit dem italienisch-flüssigen Arien- und Konzertstil. Eine Art Rückkehr zu den streng kontrapunktischen Prinzipien der altenNiederländer, verbunden mit technischer Schulung an Canons und anderen strengen Formen, ist damit außerdem noch verknüpft und gibt je länger einen immer festeren Untergrund. Auch besonders fürs Klavier hielt Bach daran immer mehr fest, nachdem er in den früheren Jahren bereits den Tokkatenstil der Orgel, der eine denkbare Lockerung bedeutete, auf dem Klavier zu freieren Gebilden verwendet hatte. Scarlattische Klavierspiel-Neuerungen hat er nicht, oder doch nur ganz gelegentlich in starker Abwandlung, verwendet. Sogenannte Albertische Bässe dagegen sind bei ihm niemals zu finden. Akkordbrechungen sind überhaupt bei Bach nur gelegentlich zu tonmalerischen Zwecken, etwa um Trompetenfanfaren anzudeuten, wie es auch Schütz schon tut, oder in den großen nicht ausgeschriebenen Arpeggien früher Klavierwerke in tokkatenmäßigem Sinne vorhanden, niemals aber in Albertischem Sinne, als Ersatz und klangliche und rhythmische Füllung ausgehaltener Begleitakkorde unter einer Melodie. Wo scheinbar Derartiges vorkommt, ist das sonst so anrüchige Riemannsche „Wegphrasieren" am Platze, d. h. es handelt sich um Motive, deren Auftakt einen Akkord durchmißt und sich mit der betonten und zugleich letzten Note des vorhergehenden Motives zu einem gebrochenen Akkord ergänzt. Das Stück aus den sogenannten acht kleinen Präludien für Orgel, wo tatsächliche Albertische Brechungen sogar für dieses, ihre Schwäche am schnellsten zeigende, Instrument vorkommen, ist schon von Schreyer als unecht empfunden worden. Es kann unmöglich von Bach sein, weder vom frühen noch vom späten. In der bekannten frühen d moll-Tokkata für Orgel, auf der ersten Seite, zeigt es sich ohne weiteres, daß die gebrochenen Dreiklangsfolgen durch auftaktige Phrasierung, die hier durch Artikulation deutlich gemacht werden kann, in Motive zu zerlegen sind, die keine Akkordbrechungen mehr bedeuten. Nur so wird der unerträgliche Eindruck von Quintenparallelen vermieden, was ein voller Beweis der Richtigkeit jenes „Wegphrasierens" bedeutet. Auch die berühmte Scarlattimäßige Gigue aus der ersten Klavierpartita zeigt neben der Aehnlichkeit ganz besonders den Unterschied in der stilistischen Auffassung Bachs von der, die die eigentliche Klavierfiguration verwendet. In der Variationentechnik Bachs, verglichen auch mit der Händels, zeigt sich seine Sonderstellung am offensichtlichsten. Für Beethoven freilich, um das gleich hier vorwegzunehmen, ist ein solches „Wegphrasieren" und „Umphrasieren" im allgemeinen mörderisch, und Riemanns letzte größere Arbeit, über die Klaviersonaten Beethovens, zeigt nur, daß er einen ganz entscheidenden Stilunterschied zwischen Bach und Beethoven nicht erkannt hat. Er hat aber auch bei Bach die rechten Konsequenzen nicht gezogen, weil er die Persönlichkeit des von ihm mit vielem Recht an die Spitze einer neuen Entwicklung gestellten Johann Stamitz mit dem Nimbus dessen umgeben wollte,der als Erster die *subjektive* Tonsprache erfunden hat. Wir sprachen vorhin schon Palestrina Subjektivität zu, dessen Musik auch Riemann gelegentlich Persönlichkeitsausdruck zuerkannt hat. Und was die Tonsprache als Aussprache der Empfindung betrifft, so ist das *Deklamatorische* der Meister des 17. Jahrhunderts, der Monteverdi, Schein und Schütz gewiß eine Aussprache des Inneren, wie sie in unmittelbarerer Subjektivität nicht denkbar ist, wie sie nur von Bach noch hier und da überboten wird, der allerdings es verstanden hat, sogar den italienischen Instrumentalkonzertstil dem unmittelbaren Ausdruck dienstbar zu machen. Mit den Mannheimern kommt die gesellschaftliche Konvenienz, auch die Herausstellung der Klangmittel als Sonderwirkung, sowie die Behandlung der Affekte im Sinn des Rationalismus, wie bei Philipp Emanuel Bach, in überlegter Disponierung zum Durchbruch, was alles mehr auf Objektivität gegenüber den darzustellenden Affekten deutet, denn auf subjektive Aussprache *eigener* Empfindung, wenn natürlich diese auch

nicht vollständig unterdrückt ist und ihre Stärke überall durchzuspüren ist. Die Klangfarbe als Sondermittel spielt bei Bach von den vier Meistern die verhältnismäßig geringste Rolle. Bei ihm kommt tatsächlich die Zeichnung vor der Farbe. Sein Kolorit beschränkt sich auf die Auswahl der obligaten Instrumente bei den Arien und Chören, besonders auch bei den Ariosos, wo sie die Stimmung stark unterstreicht. Spielt man deren Begleitung aber etwa auf dem Klavier, so tritt die Wirkung der Klangfarbe auch schon stark zutage, da sie schon den Notenfolgen immanent ist und nicht zu ihnen erst als etwas Neues dazutritt. Aus demselben Grunde ist auch die Frage „Cembalo oder Klavier?" für Bach weit weniger wichtig, als für die Musik seiner Zeitgenossen. Wie Bach, ohne eigentliche koloristische Darstellungsmittel gleichwohl die Wirkung von Farbe und Stimmung in größter Intensität, sozusagen als Nebenprodukt, überall erzielt, das ist eines der großen Geheimnisse seines Genius. Man kann solche Farbe und Stimmung am Hervortreten verhindern, wenn man sich in eine rein lineare Auffassung der Bachschen Kontrapunktik hineinarbeitet. Sie kann nur empfunden werden, wenn die akkordisch-harmonische Grundlage empfunden wird, die ja meist durch Continuoaussetzung real gemacht werden kann. Die volle Stimmung z. B. von Bachs Klavierinventionen erschließt sich erst, wenn die latenten Harmonien voll empfunden werden, manche Stellen fordern geradezu zum Mitspielen von Akkordfüllungen auch hier auf. Eine Polyphonie, die die Zusammenklänge erst als sekundäres Ergebnis des zufälligen Zusammentreffens der linearen Stimmen hervorruft und durchaus nur vom Melodischen lebt, ist bereits lange vor Palestrina nicht mehr denkbar. Eine rhythmisch-klangliche Ausnutzung der Akkordbegleitungen durch Albertimäßiges Spielen mit den Akkordtönen allerdings muß Bach als *Mißbrauch* des Generalbasses, als ein „teuflisches Geplärr und Geleyer" empfunden haben.

Beethoven kann dagegen durch solches Tonspiel an die Pforten eines himmlischen Paradieses führen. Er hat auch die achttaktige Liedform, in ihrer Nacktheit ein rationalistisches Erzeugnis, geadelt. Für ihn ist sie Konstruktionsbasis, die der Polyphonie widerstrebt, an deren Stelle eben das „obligate Akkompagnement" tritt. Die Melodien haben nichts mehr mit dem Cantus-firmus-Begriff zu tun, sie ordnen sich von vornherein dem durch das achttaktige Schema bestimmten, oder man kann auch sagen, dieses Schema *bestimmenden*, Harmoniefolgen, Tonartfunktionen einfachster Art, unter. Die akkordische Begleitfiguration, Albertischer Art oder im Orchester auch durch tanzmusikartiges Nachschlagen, nimmt manchmal motivischen Charakter an, wodurch eine scheinbare Polyphonie hervorgerufen wird. Auch wirkliche Polyphonie, mit oder ohne imitatorischen Charakter, mehr oder weniger von der bloßen harmonischen Figuration unterschieden, kommt vor, gibt aber dem Stil nie das herrschende Gepräge, auch dann nicht, wenn Beethoven Fugen schreibt. Der *Rhythmus* wird durch die schematische Metrik zu einem bestimmenden Faktor der Komposition, da die Aufreihung immer gleichgestalteter kurzer rhythmischer Motive weniger einen Aufbau oder Fluß, wie bei Bach das *Weiterspinnen*, als einen fortwährenden *Schwung* hervorruft. Insofern gleicht er dem Tanzrhythmus. Auch der *Klang* ist bei Beethoven ein wesentlicher Faktor, nicht nur durch die Instrumentation, sondern an sich dadurch, daß die primitive Harmonik mit dem Vorwalten der Durakkorde in ihren einfachsten Beziehungen den natürlichen Wohlklang zum Prinzip erhebt, weiterhin auch dadurch, daß die Akkordfiguration neben der primitiv rhythmischen eine vorwiegend klangliche Wirkung ausübt, hinter der das Konstruktiv-Motivische zurücktritt. Die Ausnutzung besonders hoher oder besonders tiefer Lagen zu besonderen Klangwirkungen kommt noch hinzu. In der klanglichen Auswertung der einfachen Funktionsharmonik berührt sich Beethoven direkt mit Palestrina. Deswegen findet Riemann bei diesem Stellen von „allzugroßer Abklärung und Leichtverständlichkeit". Daß er aber auch gleichzeitig Schwerfälligkeit und Trockenheit darin finden will, zeigt, wie merkwürdig wenig Sinn er manchmal für den lebendigen Klang hat, wenn er Noten vor sich sieht. Im ganzen hat Palestrina kühnere Harmoniefolgen als Beethoven. Palestrinas größerer harmonischer Reichtum ist vor allem aber darauf begründet, daß bei ihm die ursprünglich kirchentonartliche Gepflogenheit der Kadenzierung auf allen Stufen der *Tonleiter* den bloßen Wechsel der Tonika mit der Dominante oder der auch hier schon weniger häufigen Unterdominante unterbricht und weiterführt. Noch bei Bach ist diese Nachwirkung des kirchentonartigen Tonleiteraufbaues in die tonale Empfindungsweise verschachtelt. Sie schützte ihn vor der Verflachung des Stils, der seine Zeitgenossen anheimfielen. Bei Beethoven wird aus der Verflachung eine großartige heroische Primitivität, die statt an die Berliner Liedertheorie der Krause und Marpurg eher an die hinreißenden Schlachtenmärsche der friedericianischen Armee erinnert. Auch der Romantik warf er sich nicht in die Arme, wenn er schon manches ihrer Mittel für seine Zwecke umdeutete. Der Dissonanzenausbruch am Anfange des Schlußsatzes der 9. Symphonie wird von ihm selbst zurückgewiesen: „Freunde, *nicht diese* Töne", — und die „angenehmeren und freudevolleren", die er dann anstimmt, gründen sich auf eine Liedmelodie im idealsten Stile der Berliner Liederschule.

Der *Werdegang* des Verhältnisses eines Genius zu den Stilarten und Stilformen, die sich ihm darbieten, läßt sich an Beethovens Entwicklung vielleicht am deutlichsten erkennen und am übersichtlichsten aufzeigen. Die alte Einteilung in die drei Perioden seines Schaffens läßt

sich dafür sehr gut anwenden. Der Anfang jedes Komponisten, des größten wie des kleinsten, ist Nachahmung. Dem kleinen wird sie oft leichter fallen als dem großen, der dabei Hemmungen empfindet, da seine Natur ihn auf einen besonderen Weg weist. In dieser Beziehung und überhaupt in Bezug auf die *Gebundenheit* des Genies an seine besondere Aufgabe möchte man den Ausdruck Adlers von der „größeren *Freiheit* der Individualbewegung" nicht ohne eine Einschränkung, die sie fast ins Gegenteil verkehrt, gelten lassen. Die Mannheimer, ferner Philipp Emanuel Bach, Neefe, Haydn und Mozart, alle haben Einfluß auf den Beethoven der ersten Periode ausgeübt, von den italienischen Einwirkungen ganz zu schweigen. Im Verlaufe seiner früheren Entwicklung hat er das Fazit aus allem, was er in seiner Jugend kennen lernte, gezogen; seine spätere, besonders die späteste Entwicklung kann man sich in einigen Beziehungen stilistisch zu einem kleineren Teile von Händel, zu einem größeren von Sebastian Bach beeinflußt denken. In die eigentliche *stilistische Eigenart* Bachs ist er aber nicht eingedrungen. Schon in seiner ersten Periode allerdings erschien er dem alten Haydn reichlich ungenießbar. Im Grunde aber ist stilistisch das Vorspiel zur „Schöpfung" extremer, ungewöhnlicher, aus dem Rahmen des glatten Zeitstilverlaufes herausfallender, als Beethovens ganze erste Periode. In der zweiten geht Beethoven auf Charakterisierungsbestrebungen ein, die Haydn, ja Philipp Emanuel Bach längst betrieben hatten und die in gewisser Art noch mit der rationalistischen Affektenlehre zusammenhängend gedacht werden können, oder wenigstens mit ihrer neueren Befruchtung und Modifikation durch den „Sturm und Drang" und durch die „Rückkehr zur Natur". Natur- und Charakterbilder werden dem Beethoven der zweiten Periode zum Thema und bestimmen von außen her die Besonderheiten seines Stils. In der dritten Periode endlich schließt sich Beethoven (ob mehr bewußt oder mehr unbewußt, ist schwer zu entscheiden) dem Streben Sebastian Bachs nach Absolutheit der Tonsprache an, wobei die 9. Symphonie wie auch die Missa solemnis noch starke Merkmale des Stiles der zweiten neben solchen der dritten Periode zeigen.

Wollen wir nach diesen Feststellungen das Verhältnis der vier großen Männer und damit vielleicht in gewissem Sinne das aller großen, überragenden Komponistennaturen zum Problem der Stilentwicklung, wie es sich als Aufgabe *ihnen* darbot, und wie *wir* es überschauend sehen, auf eine gemeinsame Formel bringen, so könnte ohne den *Unterschied* zwischen ihnen zuviel Gewalt anzutun, etwa Folgendes gesagt werden: In der Jugend schwimmen sie begeistert auf dem Strome der Zeit, lernen aber auch gewissenhaft von der vorhergehenden Generation, so daß sie zu den eigentlichen Neuerern, die meist einen gewissen Dilettantismus an sich haben, nicht zu rechnen sind. In einer mittleren Zeit verlieren sie den Zusammenhang mit dem großen Strome und bilden ihre eigene Richtung aus, meist durch eine gewisse Rückwendung zu von manchem schon überholt Geglaubtem und in Abwendung von der Zeitmode und ihrer äußeren Fortschrittlichkeit. Das Problem der Gegensätzlichkeit zur Zeit und Umwelt, oft mit Tragik verbunden, zeigt sich immer deutlicher, und in einer dritten Periode wenden sie sich bewußt von den Bestrebungen der Umwelt ab in einem mehr oder weniger klaren Bewußtsein, daß die Vollendung ihres Werkes eine solche Enthaltsamkeit bedingt. Sie fühlen sich den großen Meistern vergangener oder künftiger Zeiten verbunden; sie verzichten auf das, was sie in ihrer Jugend als Erfolg angestrebt haben. Etwaige äußere Erfolge haben keinen Einfluß auf ihre Stilbildung mehr. Das Verhältnis zu den Stilarten der Zeit wird für die großen Meister offenbar durch die Stärke ihres *Charakters* entschieden, durch das *Ethos*, das in ihrer *Persönlichkeit* liegt.

Zweckmäßige Vorschläge für die Leitung von Dilettantenorchestern / Von Walter Abendroth

In Ergänzung der allgemeinen Andeutungen über die nächsten Aufgaben eines Dilettantenorchesterdirigenten in dem Aufsatze „Zur Frage der Dilettantenorchestervereine" (1. Sept.-Heft der N. M.-Z.) sei es erlaubt, einige aus der Praxis gewonnene technische Einzelheiten von grundsätzlicher Bedeutung näher auszuführen. Eine kleine Auswahl rein praktischer Winke für die Ausübung des bezeichneten Amtes auf diesem Wege mit der Anregung zur Anwendung derselben zum Besten zu geben, scheint mir um so weniger überflüssig oder zu weit gegangen, als vielleicht über das volkskulturell und reformtheoretisch Bedeutsame des ganzen damit aufgerollten Fragenkomplexes weniger Unwissenheit herrscht, als in bezug auf die sozusagen handwerklichen Bedingnisse, die zweckmäßigen Varianten der eigentlichen Dirigiertechnik, mit denen der Leiter eines musikalischen Laienkörpers zu rechnen hat, wenn anders es ihm ernst um die Sache ist. Vor allen Dingen muß er sich des Hauptunterschiedes von der Arbeit mit einem Berufsorchester bewußt sein, der darin besteht, daß er nicht einen fast mechanisch-einheitlichen Organismus wie ein einziges, großes Instrument vor sich hat, auf welchem er nur zu spielen braucht, um die Wirkungen zu erzielen, deren sein persönliches Können und seine geistige Persönlichkeit fähig ist. Er steht im Gegenteil vor einer Anzahl von Gliedern, aus denen er erst eine Einheit schaffen soll, die erst gelehrt sein wollen — um im Bilde zu bleiben —, gespielt zu *werden*, und die von ihm erwarten können und verlangen müssen, daß er dieser Lehraufgabe gerecht wird.

Hiermit im Zusammenhange darf nicht unerwähnt bleiben, daß ein großer Prozentsatz der schwersten Sünden, die gerade von Berufsmusikern an Dilettantenorchestern begangen werden, auf der Negierung dieses Verhältnisses beruhen. Mancher gewesene oder werden wollende Kapellmeister, der aus irgendwelchen Ursachen keine Möglichkeit hat, ein Berufsorchester zu dirigieren, hält seine Musizierfreude an einem Dilettantenverein schadlos und seine Dirigiertechnik dabei in Uebung. Das heißt, er versucht es; es schlägt aber beides fehl, weil er die ganz ausgeprägten Spezialbedingungen des Dilettantenmusizierens verkennt und sein

Eifer somit immer — mindestens für ihn selbst — unbelohnt bleibt. Bestrafter Egoismus. — Jenes erwähnte Zusammenschweißen der einzelnen Glieder zu einer mechanischen Einheit, die auf das Spiel des Dirigenten tönend zu reagieren erst lernen soll, erfordert von letzterem erst einmal den Verzicht darauf, etwas zu bekommen, und den Willen, etwas zu geben. Es ist, mit einem Wort, eine vorzüglich *pädagogische* Angelegenheit. Einige wirksame Handgriffe dieser Pädagogik, die in allen Fällen wieder ihre Nützlichkeit bewähren werden, sollen nun hier in Kürze beschrieben sein.

Manche Mitglieder eines neu zusammentretenden Orchesters haben schon vordem gelegentlich „Orchester gespielt", entweder als Angehörige ehemaliger anderer Vereine oder — dies häufig in Provinzstädten — als Verstärkung von Berufs-Stadtkapellen bei besonderen Anlässen. Solche werden zunächst — und das ist bei den üblichen Zuständen begreiflich — der Ansicht sein, daß ihnen Orchesterspiel nichts Neues, ihr Können in dieser Hinsicht einwandfrei bestätigt sei. Aber wohl ohne Ausnahme unterscheiden sie sich tatsächlich in nichts von anderen tüchtigen Dilettanten, die zum erstenmal in einer größeren Gemeinschaft spielen sollen. Der Dirigent braucht hier durchaus nicht auf schon „routinierte Orchesterspieler" Rücksicht zu nehmen und seine Belehrung etwa nur an die absoluten Neulinge zu richten; haben jene Orchestergewohnten keine systematische Schulung, wie die hier andeutungsweise beschriebene durchgemacht, so stehen sie nicht nur in gleichem Maße wie die anderen vor neuen Aufschlüssen, sondern jedenfalls werden bei ihnen noch besondere schlechte Gewohnheiten und ähnliche Anhängsel ihrer „alten Orchesterpraxis" zu bekämpfen sein.

Wesentlich neu für jeden Anfänger im Orchesterspiel ist die ganz andere Behandlungsart vieler technischer Probleme, welche er im Solospiel bereits mit Selbstverständlichkeit zu lösen gewohnt war. In erster Linie drängt sich diese Verschiedenartigkeit des gemeinsamen Spieles vom Einzelspiel naturgemäß dem Bewußtsein bezüglich der Dynamik auf. Und auf diesem Gebiete wiederum pflegt die Hervorbringung eines wirklichen, zarten *p* oder gar *pp* vorerst so gut wie niemals nach Wunsch oder vielmehr nach Vorschrift zu gelingen. Der Solospieler ist gewöhnt, jedes *p* mehr oder weniger „espressivo" zu verstehen. Er trägt also eine so bezeichnete Stelle mit einem gewissen Ausdruck vor, welcher immerhin eine Tonstärke veranlaßt, die, von mehreren Spielern gleichzeitig hervorgebracht, schon ein recht gesundes *mf* darstellt. Der Dirigent präge den Spielern ein, daß sie, um ein Orchesterpiano zu erreichen, geradezu *tonlos* spielen müssen, d. h. so, daß der einzelne kaum den Ton seines eigenen Instrumentes wahrnimmt. Selbst das melodieführende Instrument, sofern es mit den Begleit- oder Füllstimmen die Bezeichnung *p* oder *pp* teilt, übe die betreffende Stelle vorläufig in solcher tonlosen Wiedergabe mit geflissentlicher Vermeidung jedes Ansatzes zu dem geringsten Ausdruck. Allmählich wird auf diese Weise tatsächlich das Ziel erreicht werden. Der Dirigent hüte sich, nach erlangtem Hauptzweck, nämlich ausgesprochener *p*-Wirkung, die anfänglich *betonte* Forderung der völligen Ausdruckslosigkeit etwa jetzt zurückzunehmen. Dies würde alle schon erzielte dynamische Korrektheit im Augenblick wieder zunichte machen und das alte *mf-espressivo* sofort wieder zutage fördern. Vielmehr verlasse sich der Leiter auf das primitive Musikgefühl, welches, zwar im Banne des Bewußtseins von der befohlenen Ausdrucksenthaltung stehend, aber nach Ablenkung der Aufmerksamkeit auf andere Punkte der Aufgabe wieder unwillkürlich vom natürlichen Ausdrucksbedürfnis getrieben, dann eine Wiedergabe zeitigen wird, die der geforderten schon ziemlich gut entspricht. Eine ähnliche Brücke kann der Dirigent den Spielern bauen, um über die Kluft zu gelangen, die von allen Chordirektoren, allen Musikern überhaupt, die mit Dilettanten zu tun haben, am meisten gefürchtet und verabscheut wird: d. i. der scheinbar unheilbare Hang, im *f* schneller, im *p* langsamer zu werden. Ohne ein Wort darüber zu verlieren, daß er dies tut, beschleunige der Dirigent im *p* das Tempo künstlich und halte es im *f* künstlich zurück. Auch hier ergibt sich dann bald auf mechanischem Wege der Ausgleich, der das Richtige, nämlich ein von der Dynamik unbeeinflußtes, wenigstens nicht widersinnig beeinflußtes, stabiles Hauptzeitmaß herbeiführt. Aehnliche Erscheinungen sind bei aufwärts oder abwärts steigenden Figuren zu beobachten und auf gleiche Art unschädlich zu machen. Ferner neu ist dem angehenden Orchesterspieler die dynamische Schattierung der führenden und begleitenden Stimmen gegeneinander, ganz besonders in fugierten Sätzen. Zur Schulung des Gehörs für das hier notwendige klare Erfassen des architektonischen Baus eines derartigen Satzes ist im Beginn eine radikale Maßnahme geraten, die aber Wunder wirkt: man veranlaßt die Spieler, sobald sie das Thema in ihrer Stimme haben, durchweg *ff*, sobald sie das Thema *nicht* haben, ausgesprochen *pp* zu spielen.

Das Ergebnis dieses rigorosen, aber unfehlbaren Verfahrens bedarf dann allerdings einer sorgfältigen Retouche. Aber hier kam es auf das einmalige deutliche Hören an, ein möglichst eindeutiges Erlebnis der Struktur. Ebenfalls ungeübt ist der bisherige Solospieler in der exakten Ausführung gleichmäßiger Einsätze und Schlüsse. Der Solist war hierin zuvor an keinen Zwang gebunden, da der Begleiter gewohnheitsgemäß auf eventuelle Unkorrektheiten rücksichtsvoll zu reagieren hatte. Diese Fähigkeit, alle Fehler des Solisten momentan mitzumachen und widerzuspiegeln, gehört ja geradezu zu den Eigenschaften, die einem Begleiter den Ruf der Geschicklichkeit und „Anpassungsfähigkeit" verschaffen. Im Orchester fehlt jede Möglichkeit, Unpünktlichkeiten zu verdecken. Entweder *steht* alles zusammen, oder es *fällt* alles zusammen. *Einsätze* und *Schlüsse* geben dem Leiter den handgreiflichsten Anlaß, die Spieler zur unbedingten Aufmerksamkeit auf seine Zeichengebung zu zwingen. Das ist eines der allerungewohntesten Momente für alle Neulinge. Um die allmähliche Gewöhnung, auf den Dirigenten zu blicken, mit Sicherheit vorzubereiten, verlange derselbe, daß die Spieler jeden Anfangs- und Schlußtakt eines Stückes, bezw. Satzes *auswendig* spielen. Nur so und auf keine andere Art wird er straffe Einsätze, schnelles Erfassen des Tempos und korrekte Darstellung der Eigentümlichkeiten, besonders der alten Schlüsse: *ritardando* und *fermate*, erzielen. Eine dritte, noch viel allgemeinere Eigenart von Schlußtakten in der klassischen und vorklassischen Musik ist das gleichmäßig ausgehaltene *f*! Kein Novize des Orchesterspiels und damit kein Dilettantenorchester der üblichen Durchschnittsgattung wird solche Schlüsse jemals anders vortragen, als: aus dem anfänglichen, unflätig akzentuierten *f* mehr oder weniger schnell in ein unfreiwilliges *decrescendo* übergehend. Der ganze gesunde, hoheitsvolle Charakter solcher Schlußdynamik geht damit zum Teufel, desgleichen aller Stil. Auf diesen Punkt muß der Dirigent des Dilettantenorchesters vor allem Gewicht legen: er wird jedesmal von neuem verschlendert. Zu häufigem und ungleichzeitigem Bogenwechsel auf derartigen *f*-Schlußfermaten muß immer wieder angehalten werden. — Legt der Dirigent dem Orchester ein neues, d. h. demselben noch unbekanntes Werk zum Studium vor, so läßt er es ruhig erst nach der üblichen Art und Weise einmal „durchspielen" — zur allgemeinen Kenntnisnahme. Denn natürlich muß der einzelne Spieler, bevor er an die Teilarbeit geht, eine ungefähre Vorstellung von dem Ganzen haben. Ist dies geschehen, dann richtet man den Blick der Mitglieder auf die hervorragendsten Stilmerkmale des vorliegenden Stückes. Es genügen dazu ganz wenige technische Anmerkungen. Zum Beispiel — immer auf der bewährten Basis anfänglicher Charakter*übertreibung*, um durch automatischen Ausgleich später das nötige Gleichmaß, dann aber mit absolutem Stilgepräge,

wieder zu erlangen — betone man die Benutzung der *ganzen Bogenlänge* auf *jeder* Note, bezw. jeder Bindung in *jedem* Tempo bei polyphoner oder fugierter Musik, jeder Musik des heroischen Grundtypus des Bach-Händelschen Stilkreises. Ganz selbstverständlich wird die energischste diesbezügliche Forderung des Dirigenten es nicht ermöglichen, daß die Ausübenden tatsächlich etwa im 6/8-Fugato jedes Sechzehntel mit ganzem Bogen nehmen können — aber indem er sie zwingt, dies zu erstreben, wird er in überraschend kurzer Zeit bemerken, daß der Vortrag solcher Werke die glanzvolle Breite, die prächtige Wucht und Größe tatsächlich wiederspiegelt, wie sie beabsichtigt sind —, während sich anderenfalls alle *fugati* und *allegri* gerade dieses graziös-prachtvollen Charakters unter den Händen von Dilettanten in gesteigerter Hast, mit hüpfendem Bogenstrich heruntergejagt, sinnlos und dazu technisch unsauber zu verflüchtigen pflegen. Damit in Verbindung stehen die dynamischen Spezialitäten jener Gattung: die plötzliche übergangslose Ablösung von *f* und *p*, die sog. „Echowirkungen". Deren gewissenhafte Wiedergabe ist verhältnismäßig leicht zu schulen, durch öfteres Wiederholen je zweier Takte, die diesen Wechsel aufweisen: *f—f—f (p—p—p)*, *f—f—f (p—p—p)* usw. Allmähliche *decrescendi* und *diminuendi* gelingen gemeiniglich schlechter als allmähliche *crescendi*. Dilettanten neigen dazu, beim > schnell vom *f* ins *p* zu fallen. Auf die Behandlung dieses Fehlers weise ich besonders hin. Bei dem Stiltypus der Haydnschen Symphonieform andererseits tendieren Laien gerade zur Uebertreibung seiner technischen Eigentümlichkeiten: die pointierte, geistreich zugespitzte Vortragsweise artet hier meist in einseitige Vorliebe für *staccato*-Spiel und eine gewisse Schwungseligkeit aus. Deswegen ist es ratsam, auch hier, in diesem Falle aber *entgegen* dem eigentlichen Stilcharakter zu breiterer Strichweise anzuhalten.

Haydnsche Gesangsthemen (zweite Hauptthemen in den Ecksätzen) verführen zum vorgenannten Solo-*espressivo* und unterliegen vorzugsweise der dafür empfohlenen Gegenmaßnahme. Des weiteren hebe der Dirigent die Verschiedenheit der *Tempoauffassung* bei den einzelnen Kompositionstypen ins Bewußtsein der Spieler. Er mache den großen Schnelligkeitsunterschied zwischen einem Bachschen und einem Haydnschen Allegro an Hand der Themenbildung deutlich. — In 2/4-Andantesätzen, wie sie z. B. bei Johann Stamitz eine Rolle spielen, ist es immer gut, für Dilettanten anstatt der zwei Viertelschläge vier Achtel zu schlagen. Es wird kaum je ein Kontrast der Melodieführung zu dieser Taktierweise vorliegen, hingegen der Rhythmus wesentlich an Festigkeit gewinnen.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, daß es kein besseres Erziehungsmittel zu straffem und künstlerischem Orchesterspiel für Dilettanten gibt, als wenigstens andeutungsweise Einführung in die Zusammenhänge der musikalischen Konstruktion. Der Berufsmusiker, wenn nicht gerade mißleitet, trifft mittels seines virtuosen Könnens und jahrelanger Einbürgerung mühelos von Fall zu Fall das Richtige — instinktmäßig. Der Dilettant aber, welcher fast durchweg vornehmlich gefühlsmäßig, und zwar subjektiv im höchsten Grade in der Musikausübung steht, bedarf gerade einer starken intellektuellen Mitbeteiligung, um vom rein dilettantischen Ungefähr des Musizierens zu ernster musikalischer Kunstausübung fortzuschreiten. Die Belehrung auf diesem Gebiete ist nicht von weitschweifigen theoretischen Erörterungen abhängig. Es genügen da schon kurze Schlagworte in Verbindung mit entsprechender Zeichengebung. Beispielsweise habe ich erfahren, daß sich die sinngemäße Phrasierung der Themen und Themengruppen in Allegro- oder Prestosätzen wortlos mit Sicherheit vollzieht, wenn dieselben so, daß je nachdem jeder ganze oder halbe Takt einen Schlag erhält, in die Figuren des Vierviertel- oder Dreiviertelschlagens zusammengefaßt werden:

Stamitz, Op. 4 Nr. 3, letzter Satz:



Wie sich von selbst versteht, ist diese Art der Zusammenfassung nicht durch den ganzen Satz regelmäßig fortzusetzen. Für die Weiter- und Durchführung einer von Taktgruppe zu Taktgruppe *entsprechend* gestalteten Zeichengebung ist das richtige Empfinden des Dirigenten maßgebend. Die praktischen Erfolge davon sind unverkennbar.

Schließlich möchte ich noch auf einen Kardinalmangel aller Dilettanten hinweisen, der im Orchesterspiel ganz auffallend unangenehm hervortritt und sehr nachdrücklicher Gegenwirkung bedarf: die Nichtachtung der *Abbetonung weiblicher Endungen.* In diesem Fach glänzen die Celli und Bässe mit martialischen Akzenten auf der letzten Silbe:

z. B.:  (!)

Der Fall wird allgemein wohlbekannt sein. Er zählt zu den hartnäckigen, wird aber den Ausübenden schnell klar, sobald man nicht aufhört, dergleichen unter keinen Umständen durchgehen zu lassen. Die Empfindung für den verschiedenen Wert *thematischer Bestandteile* und *freier Bindeglieder* eines Satzes ist leicht zu wecken und wird, Hand in Hand mit der Beachtung der kleinen Winke, wie sie hier gegeben wurden, Voraussetzungen gewährleisten, auf deren Boden eine ersprießliche Schulung gedeihen kann im Sinne der Gesichtspunkte des vorangegangenen Aufsatzes.

*

Berichtigung. In dem in der letzten Nummer von W. Abendroth an Fr. Menge gerichteten Offenen Brief hat sich ein Druckfehler eingeschlichen. An Stelle der zum zweiten Mal gebrachten Ziffer „III" muß es natürlich „IV" heißen, ebenso an Stelle von Ziffer „IV" infolgedessen „V".

*

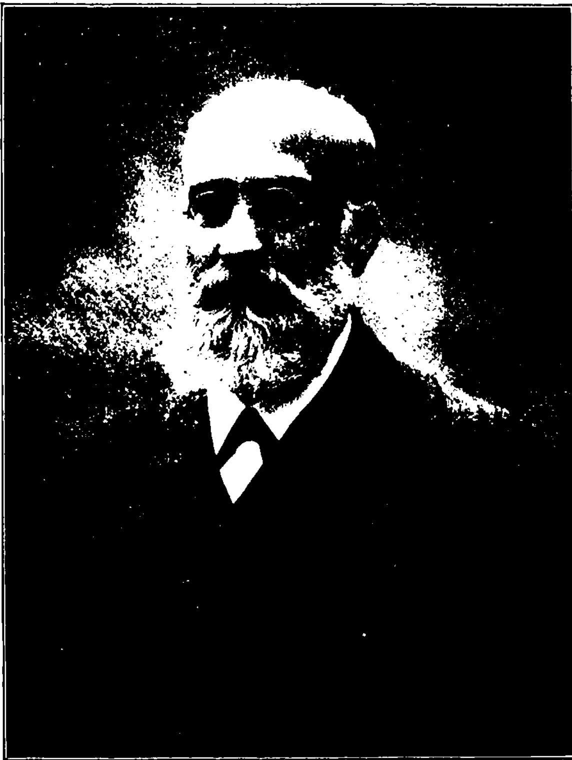
Guido Adler zu seinem siebzigsten Geburtstag[1]

Von Privatdozent Dr. PAUL NETTL (Prag)

Wer die Arbeits- und Tatkraft, wer den Fleiß und die Arbeitslust Adlers kennt, wird es kaum glaublich finden, daß dieser Mann nunmehr ein Siebziger ist. Seine Jugendfrische und Beweglichkeit, seine Lebensfreude, vor allem aber seine ungehemmten Erfolge, sind die eines Mannes in der Blüte der Jahre. Kraft seiner fast ungeheuren Energie hat er es verstanden, sein Leben derart zu meistern, daß kein Augenblick desselben ungenützt, unfruchtbar erscheint. Erstaunlich, wie wenig die Zeit diesem Manne anhat, der Körper und Geist gleichzeitig fast sportlich zu trainieren versteht.

Wir feiern heute in Adler einen Gelehrten, in dessen Persönlichkeit einerseits die musikwissenschaftliche Arbeit der letzten Jahrzehnte konzentriert erscheint, der aber andererseits den Forderungen der Jungen und Jüngsten vollauf gerecht zu werden verstand. Welch ein Unterschied zwischen der Zeit, da Adler im Jahre 1884 mit Spitta und Chrysander die „Vierteljahrschrift"

[1] Adler wurde am 1. November 1855 zu Eibenschütz in Mähren geboren und ist, wie Kiesewetter und Ambros es waren, Sudetendeutscher.



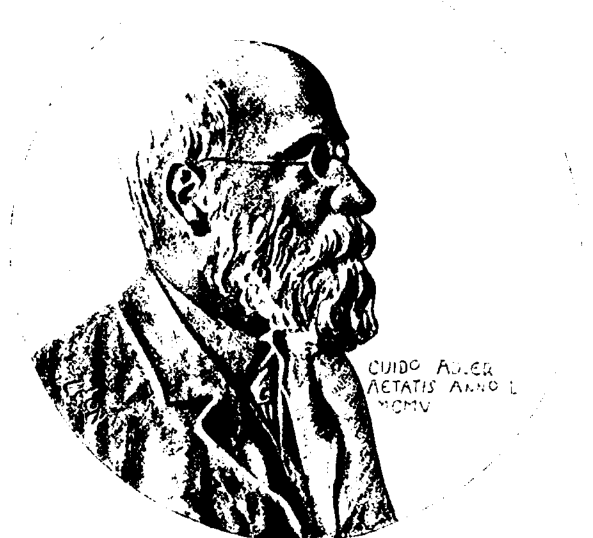
Guido Adler

gründete und den Leipziger Kongreßtagen des letzten Sommers! Haben wir wirklich so große Fortschritte gemacht oder sind wir, verblendet durch die psychologischen Arbeitsweisen der Nachbarwissenschaften, am Ende doch in eine Sackgasse geraten? Die Frage, die hier nicht erörtert werden mag, läßt die Tatsache unberührt, daß Adler einer von jenen war, der als Erster die Stilkritik als das Um und Auf der musikwissenschaftlichen Forschung bezeichnete, daß Adler also mit den Anstoß zur Modernisierung der Musikwissenschaft gab. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß er und seine Schule biographischen und archivalischen Forschungen aus dem Wege gingen. Man braucht nur die Vorreden zu den von ihm persönlich besorgten Denkmälerbänden oder seine und seiner Schüler Arbeiten in den Wiener „Studien" nachzusehen, um sich von dieser Tatsache zu überzeugen. Dabei ist Adler Universalist und als solcher (mit Abert, Rietsch und Sandberger) gehört er noch der älteren Schule an, gegenüber der neuen, immer mehr ins Spezialistentum verfallenden Generation. Adler hat die musikwissenschaftliche Methode, Aesthetik, Psychologie, ältere, neuere und neueste Musikgeschichte in gleicher Art bereichert. Was er nur immer anpackt, es wird durch ihn neu behandelt und interessant. Sein „Stil" und seine „Methode" haben enorm befruchtend gewirkt. Es ist sein ganz besonderes Verdienst, daß er nicht schablonenhaft „Schule gemacht" hat. Die Namen seiner Schüler Rietsch, Koczirz, Kurth, Fischer, Ficker, Orel, in neuerer Zeit auch ausländische wie Smijers, Jepessen u. a. zeigen, wie groß sein pädagogisches Arbeitsfeld ist. Indes hat er nicht lediglich Musikforscher herangebildet, sondern auch praktische Musiker. Eine ganze Reihe Komponisten und Dirigenten, zum Teil bereits von internationalem Ruf, gehören zu seinem Schülerkreis. Wie denn überhaupt Adler stets sich für die Jugend und auch für junge und jüngste Musik mit allen Mitteln eingesetzt hat. Brauche ich daran zu erinnern, daß er einer der Ersten war, der das Genie Mahlers zu würdigen verstand? Erst jüngst hat ihm ein kritischer Führer der „Modernsten" nachgerühmt, daß er unter den Musikgelehrten der Einzige sei, welcher der Jugend wahres Verständnis entgegenbringe. Tatsächlich hat er den Mut gehabt, sich für Persönlichkeiten wie Schönberg einzusetzen, ihn sogar zur Mitarbeit an den „Denkmälern" heranzuziehen. In seinem Institute arbeiteten gleicherart Komponisten wie Gál, Grosz, Pisk, Pamer, aber auch solche wie J. M. Hauer. Die Musikgeschichte führte er in seinem „Handbuch" bis in die jüngste Zeit und er war so weitherzig, diese letzte Musik gerade von Vertretern der „Modernsten" behandeln zu lassen.

Fast schon sprichwörtlich ist Adlers organisatorische Begabung. Auf sie machte schon der Jüngling aufmerksam. Die Wiener internationale Musik- und Theaterausstellung 1892 ist in ihrem musikalischen Teil hauptsächlich von Adler organisiert worden. Die Gründung des musikhistorischen Instituts in Wien, eine musikwissenschaftliche Forschungs- und Lehrstätte von Weltruf, wo ihm in Prof. Fischer ein Lehrer von hervorragendster Qualität zur Seite steht, ist sein Werk. Von weitaus größerer Wichtigkeit sind aber die „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich", dieses große musikgeschichtliche Standwerk, das er ins Leben rief und bis zum heutigen Tage in nimmermüder, umsichtiger und großzügiger Weise leitet. Es ist sein besonderes Verdienst, daß er die „Denkmäler" auch über die großen Notjahre des Kriegs und der österreichischen Inflation ohne Unterbrechung und auf voller Höhe erscheinen lassen durfte, zu einer Zeit, da Oesterreich in tiefster Armut war und während die deutschen und bayerischen Denkmäler ihr Erscheinen unterbrechen mußten. Wie sich damals Adler um die kleinsten, scheinbar nebensächlichsten Details, um Papier- und Druckverbilligung mit Erfolg bemühte, das dürfte in der Geschichte des Gelehrtentums einzig dastehen.

Auch die „Studien zur Musikwissenschaft", ursprünglich an Stelle der umfang- und inhaltreichen Denkmälervorreden gedacht, die sich jedoch im Laufe der Zeit zu einem großen musikgeschichtlichen Publikationswerk ausgestalteten, hat er ins Leben gerufen und über die schwere Zeit mit größtem Erfolge weitergeführt. Johannes Wolf schrieb damals über die Publikation von 1920: „Es grenzt fast ans Wunderbare, wenn man sieht, wie er (Adler) selbst das nebenherlaufende Unternehmen der Studien nicht nur nicht fallen läßt, sondern sie sogar immer mehr zu einer wichtigen und unentbehrlichen Publikation ausgestaltet."

Die Verdienste Adlers hier aufzuzählen, ist unmöglich. Wir wollen uns nur freuen, daß wir den Gelehrten in vollem Werk und bei bester Gesundheit sehen. Möge dies noch recht lange so bleiben!



Plakette Guido Adler

Die Städtische Oper in Berlin

Das neue Haus — Die Eröffnungsvorstellungen

Seit dem Frühjahr untersteht das ehemalige Deutsche Opernhaus städtischer Regie, wenigstens insofern, als die Stadt die Aktienmajorität in Händen hat und entscheidend für die Besetzung der verantwortlichen Stellen ist. Die Umwandlung in den Besitzverhältnissen hat auch bauliche Veränderungen veranlaßt. Galt einst bei der Eröffnung des Hauses im Jahre 1912 die Bühne als die modernste, so hatten sich in der Zwischenzeit doch auch allerlei Mängel herausgestellt, und die Bühnentechnik war andererseits nicht stehen geblieben. In kurzer Zeit ist nun ein Umbau vollzogen worden, der einmal die Anlage des Zuschauerraumes berührt und zugleich die Bühne auf den neuesten Stand gebracht hat. Foyer und Zuschauerraum sind durch farbige Ausgestaltung behaglicher geworden, die Beleuchtung ist jetzt lichter und freundlicher, ein Kranz von Logen ist in den ersten Rang eingebaut.

Wichtiger sind die Veränderungen im Bühnenhause. Die weite Bühnenöffnung kann jetzt im Bedarfsfalle von 12 auf 9 m in der Breite und von 9 bis auf 4 m in der Höhe durch seitliche Türme bezw. eine Brücke verringert werden, ohne daß man also zu Draperien seine Zuflucht nehmen müßte. Dadurch ist die Möglichkeit geschaffen, intimere Bildwirkungen zu erzielen. Auch die Beleuchtungsanlagen für den Kuppelhorizont sind verstärkt und so verbessert, daß peinlich wirkende Schattenbilder des bedienenden Personals vermieden werden und die Verminderung der Lichtstärke nicht mehr durch Blenden erfolgt, sondern durch Einschalten von Widerständen. Weiter ist — um nur das Wesentliche zu erwähnen — eine Probebühne mit Orchesterraum angelegt, so daß die Werke bis zur letzten Probe dort durchbearbeitet werden können.

Die Eröffnungsvorstellung, Richard Wagners „Meistersinger", konnte natürlich noch kein einheitliches Bild geben, wenn man auch empfand, daß das uneingespielte Ensemble sich bemühte, dem Dirigenten und Regisseur willig zu folgen. Bruno *Walter* hat in diesem Hause schon glücklichere Tage gehabt. Das Orchester war in allen seinen Gruppen zu aufdringlich, schließlich so, daß es die Singstimmen überdeckte. Vollendet jedoch klang als beste Leistung des Abends, das Quintett unter Führung von Lotte *Lehmann*. Neben ihr muß Eduard *Kandl* als Beckmesser genannt werden. Die Regie (Dr. Georg *Pauly*) verstand die Massenszenen gut zu gliedern und aufzubauen. Herzlicher Beifall grüßte Bruno Walter und dankte den Künstlern für das Gebotene.

Schon als zweite Vorstellung gab es eine Erstaufführung. „Die heilige Ente" ist vor zwei Jahren in Düsseldorf zum ersten Male gespielt worden und hat damals Erfolg gehabt, obwohl der Wiener Komponist Hans *Gál* sonst in Deutschland kaum bekannt ist. Das Buch, zwischen Leben und Traum, Wirklichkeit und Schein schwankend, bietet mit der geschickten Verlegung des Spieles in indische Märchenreiche viel Anziehendes für den Komponisten wie für den Zuschauer, wenngleich die Wirrungen der Fabel nicht geringe Anforderungen an das willige Verstehen des Hörers stellen. Aber die liebenswürdig heitere Musik ist so gewandt und so charakteristisch der bunten Handlung angepaßt und leitet mit feinen melodischen Linien durch die drei Akte hindurch, daß sich ein amüsantes und anregendes Bühnenwerk ergibt. Der Eindruck auf das Publikum war anfänglich etwas matt, doch fanden sich die Hörer bald in die Atmosphäre dank einer ausgezeichneten Darstellung (mit Maria *Schreker* und Wilhelm *Guttmann*) und einer umsichtigen Orchesterleitung von Fritz *Zweig*. *L. Band.*

Vierte Schulmusikwoche in Hamburg

In der Anekdote kann ein tiefer Sinn liegen. Am Schluß der Hamburger Tagung nannte *Leo Kestenberg* den Namen *Karl Muck* in Verbindung mit solcher Anekdote. „Was machen die denn da eigentlich", hatte der berühmte Dirigent im Rathaus beim Empfang des Senats zu Ehren der Schulmusikgäste gefragt.

Ja, meine Herren Musiker, was wird denn eigentlich gemacht in der Schule? Wenn ihr es wüßtet — gäb es keine Schulmusikwoche. Was bewog im Jahre 1921 Leo Kestenberg, vom *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* aus eine solche nach Berlin einzuberufen? Er hatte von seinem amtlichen Beobachtungsplatze aus gesehen, daß Schäden, durch Generationen begünstigt, zu bekämpfen waren; er sah ferner, daß trotz Denkschrift (1914) und späteren Erlässen, trotz Prüfungsordnung und behördlichen Maßnahmen die Schulmusik mit der Einordnung des musikalischen Fortschritts nicht recht voran kam; er fühlte, daß innere und äußere Hemmungen wachsen mußten, solange die Schule in ihrer Zurückhaltung verharrte; und er tat den entscheidenden Schritt in die Oeffentlichkeit, einerseits um zu zeigen: hier stehen wir, dies sind Ausblicke, Hindernisse, Vorteile, dies ist das Material — andererseits um zu sagen: kommt und helft uns.

Kestenberg, man mag zu ihm stehen, wie man will, hat das unleugbare Verdienst, sich Helfer zu gewinnen, die, jeder auf seine Art, unersetzlich sind, ihm gleichzeitig aber auch die Gefolgschaft ihres Kreises verbürgen. Mit *Fritz Jöde*, der 1922 mit der Professur am Institut für Kirchen- und Schulmusik betraut und somit Oberhaupt der gesamten musikpädagogischen Verwaltung im Reiche wurde, war die Jugendbewegung, waren die Kreise der Junglehrer gewonnen, die Volksschule, für die Reform des Musizierens fast wichtiger war als bei der höheren. Die Mitarbeit von ersten Geistern wie *Prof. Abert* sichert ihm das Verständnis für seine Pläne an den Hochschulen, die von *Prof. Willibald Gurlitt* solches in den Kreisen der Wissenschaftler. Widersetzlichkeit der Passivität zu besiegen, bedurfte es solcher Bündnisse, und die kommende Zeit, wo die Seminarien geschlossen, die Musikabiturienten geradeswegs in die Akademien aufgenommen werden sollen, die Kantoreien verschwunden und die Musikgymnasien noch nicht gegründet sein werden, braucht sie am allernötigsten. Die Lehrerausbildung — diese Frage ist im Grunde Mittelpunkt.

Hamburg bot eigentlich alle Voraussetzungen, um auch von sich eine Auseinandersetzung in so großem Maßstabe ersprießlich zu machen. Die Ergänzung zu dem, was das Zentralinstitut in Dingen der Verwaltung, der Gesetzgebung, der historischen, wissenschaftlichen, künstlerischen und methodischen Darbietungen angeregt und durchgeführt hatte, war vorbildlich. Vor allem verfügt man hier über einen Schulrat mit tiefem Wissen um künstlerische Regungen, Pläne und Ziele; das ist *Carl Goetze*. Er war es, der nach dem klanglichen Ereignis der Tagung, der Buxtehude-Kantate in der *Lichtwarkschule* unter *Hermann Schütt* die wundervollen Worte sprach, „auf das Herz kommt es an beim Musizieren", der die Pflichten der gesetzgebenden Verwaltung gegen die Gebote des Schöpfers in genialem Erfassen kennzeichnete.

Und der mutmaßliche Erfolg? Der österreichische Ministerialdirektor Enders, der in unwiderstehlich liebenswürdiger Weise die Versammlung für die kommende fünfte Tagung nach *Wien* bat (auch andere Gegenden bewarben sich), versicherte in der Diskussion mehrfach, das Reich des musikalischen Heils für die Schule sei angebrochen in Deutschland. Die Beteiligten selbst schienen nicht ganz so einig. Die Meinungsverschiedenheiten zwischen so extrem gerichteten Willensäußerungen, wie sie etwa durch Gurlitt und Jöde vertreten waren, verwischten sich erst allmählich. Bedenkt man aber die bewundernswerte Intensität, mit der eine Zahl von fast 600 Teilnehmern sich der geistigen Anforderungen von mehr als 36 Darbietungen unterzog, bedenkt

man, daß unter diesen Hörern Leute vom Range eines Keußler, eines Sittard, eines Greiner waren, so ist man fast geneigt, die optimistische Ansicht des Wieners zu teilen. Vielleicht wandelt sich das, was heute unter der Zusammenfassung „Schule und Leben" musikalisch so schwere Sorgen bereitet und gibt dem Begriff Raum, den Ministerialdirektor *Paul Kaestner* als erster Redner der ganzen Tagung aufgeprägt wissen wollte: *Schule und Freude.* *Weiß-Mann.*

*

Arnold Winternitz: »Der Brautschatz«

Musikalisches Volksstück. Text von Rudolf Klutmann

Uraufführung im Hamburger Stadttheater (Haus am Millerntor)

Arnold Winternitz gab sein Bestes bislang im „Meister Grobian", einem 1918 uraufgeführten, höchst liebenswerten, im Dialog vorbildlichen Rokokobühnenwerkchen. Der etwa vor Jahresfrist beendete *Brautschatz* ist mehr und — weniger. Die Ausmaße größer, die Handhabung der musikalischen Mittel bescheidener, die Einheitlichkeit geringer. Der textliche Vorwurf: die über Alltagsmaß gescheite bäuerliche Wirtin, die aus Veranlagung und Erfahrung heraus ehescheu ist, eine Riesenmitgift geheim hält, um nicht doch begehrt und geheiratet zu werden, dieser Stoff hätte unter anderen Voraussetzungen zum Volksdrama werden können. *Rudolf Klutmann*, der Buchverfasser, hat die zugrunde liegende Dichtung Kurt Küchlers mit Beschwingtheit des munteren Wortes zur Idylle gewandelt, und auf diese ist Winternitz' Musik treffend eingestellt, wobei es allerdings hin und wieder zu Weitschweifigkeiten kommt. Das Drum und Dran: Liebespaare, geschwätzige Nachbarn, Wirtshaus, Schulkinder und ein tugendsamer Lehrer gibt genugsam Gelegenheit zu lohnenden Ensembles; so die erste Wirtshausszene, die, klug gesteigert, im durchsichtigen Satzbild zum Meister Grobian hinweist. Ueber allem Geschehen bleibt die Empfindungstiefe der tragenden Figur, jener Wirtin, das Zwingende, und gerade das wurde durch *Sabine Kalter* mit bewundernswerter Sicherheit und Schlichtheit in höchster gesanglicher Vollendung aufs glücklichste zum Ausdruck gebracht. — Das *Haus am Millerntor*, in dem *Egon Pollak* und *Leopold Sachse* die Uraufführung vorbereitet hatten, gibt einen durchaus günstigen Rahmen für diese Mischung von Spieloper und Volksstück, deren Abschluß drei Brautpaare sieht (das männerfeindliche Wirtsweib ist auch den Weg aller Weiblichkeit gegangen, nach Preisgabe des Geheimnisses, die zu den tollsten Anstürmen mitgiftwütiger Bewerber führt). Und die äußere Gewandung der beifällig aufgenommenen Neuheit war reizend zu nennen. *Weiß-Mann.*

*

Ein »Kleines Bach-Fest« in Cöthen

Die „Neue Bach-Gesellschaft" war diesmal von der sonstigen Gepflogenheit abgewichen, indem sie ein „Kleines Bach-Fest" statt nach Eisenach nach Cöthen verlegte. Der geschichtliche Anspruch Cöthens steht ja außer Frage. Denn in der kleinen anhaltinischen Residenz brachte der Meister sechs Jahre zu (1717—1723), welche nach seinem eigenen Zeugnis zu den glücklichsten seines Lebens gehören. Er fand dort den musikverständigen Fürsten Leopold und ein für damalige Verhältnisse stattliches Orchester, welches nur für die weltlichen Musiken im Schloß da war. Aus der Cöthener Zeit stammt darum auch der weitaus größte Teil der Bachschen Kammermusik. Kirchenmusik verlangte der fürstliche Gönner und Freund weniger. Auf diese Punkte nahmen die Programme der vier Veranstaltungen nach Möglichkeit Rücksicht, und gleich der einleitende Vortrag von Prof. Dr. *Arnold Schering* führte mit klarem Urteil und scharfer Uebersicht der geschichtlichen Zusammenhänge mit dem Thema „Johann Sebastian Bach und die Bedeutung seines Wirkens in Cöthen" mitten in die fraglichen Beziehungen hinein.

Für die eigentlichen Konzerte hatte man einen ganzen Stab von Solisten hinzugezogen, darunter die weitberühmte Bach-Sopranistin *Lotte Leonard*, die bestens beschlagene Cembalistin *Anna Linde*, den glänzenden Geiger Prof. *Georg Kulenkampff-Post*, den zurzeit hervorragendsten deutschen Organisten *Günther Ramin* von St. Thomas (Leipzig), die hellstimmige *Ilse Helling-Rosenthal* und den stimmkräftigen Bassisten *Alfred Paulus*. Die Altistin *Erna v. Hoeßlin* und der Tenor *Gunnar Graarud* zeigten zwar gutes Material, waren aber mit dem Stil noch nicht ganz vertraut.

Als Höhepunkt des ganzen Festes hob sich das Kirchenkonzert in der Jakobskirche heraus. Der Chor des *Cöthener Bach-Vereins* bewährte sich hier in drei Kantaten als trefflich erzogene und klanglich glänzende Körperschaft. Kein Wunder, denn der Cöthener Bach-Verein kann auf ein stolzes Register aufgeführter Werke von Bach zurückblicken, und in Musikdirektor *Robert Hövker* besitzt er einen stilistisch feinfühligen und mit künstlerischem Schwung begabten Dirigenten. Unter den Kantaten befand sich u. a. die Kantate Nr. 31 zum ersten Osterfesttag: „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret", ein Werk, welches mit seinen Chören ganz ins Große geht.

Eindrücke von dieser Stärke empfing man in den weltlichen Konzerten leider nicht. Generalmusikdirektor *Franz v. Hoeßlin*, welcher hier die Führung hatte, interpretierte Bach in einer Weise, welche wir heute als längst überwunden betrachten müssen. Es geht doch nicht an, in starrem Tempo und ohne dynamische Färbung die bloßen Noten zum Erklingen zu bringen. Nach dieser Richtung hin war also die „Neue Bach-Gesellschaft" nicht gerade gut beraten. Im übrigen hörte man solche Kostbarkeiten wie das erste und dritte der Brandenburgischen Konzerte, wie die h moll-Suite, wie die Sonate für zwei Flöten und Cembalo. Das chorische Element kam hier in den beiden weltlichen Kantaten „Der zufriedengestellte Aeolus" und „Durchlaucht'ster Leopold" zu Worte. Auch hier vermochte Herr v. Hoeßlin, der ja von der Oper herkommt und als Musiker zur jüngsten Moderne hinneigt, keine tieferen Wirkungen zu erzielen. Es wäre schon besser gewesen, daß Musikdirektor Hövker diese Werke geleitet hätte.

Das Fest hat aber im allgemeinen gezeigt, daß der Name Bach jetzt noch in Cöthen hoch klingt. Und wenn der Bach-Biograph Spitta einst von Cöthen sagte, daß dort die Spuren Bachs völlig verwischt seien, so dürfte er heute damit kaum noch recht haben.

Paul Klanert.

*

Zweites Mühlhäuser Bach-Fest

Vom 2. bis 4. Oktober 1925

Drei Bach-Städte feiern heuer in einem Zeitraum von kaum vier Wochen je ein Bach-Fest: Cöthen — Mühlhausen — Eisenach! Ein glückliches, zufälliges Zusammentreffen! Das Mühlhäuser Fest war mit einem reichen Programm ausgestattet. Nicht weniger als 15 Werke gelangten in vier Konzerten zur Aufführung: 8 Kantaten, 2 Motetten, 1 Symphonie, die Goldberg-Variationen für zwei Klaviere und 3 Orgelwerke; acht Solisten waren tätig. — Es drängt mich, in erster Linie *Günther Ramin* zu feiern, den jungen Organisten, dessen dämonische Musikalität sich am stärksten in der unerhört aufstrebenden Kurve der g moll-Fuge entfesselt. *Ilse Helling-Rosenthal* (Sopran) ist eine Sängerin, bei der das hochdramatische Element am ersichtlichsten vordrängt und beachtenswert ist der Grad, mit dem sie in den Bach-Stil eingedrungen ist. *Marta Adam* (Alt) gehört mit ihrem entwicklungsfähigen Organ zu den guten Sängerinnen; bei edler Tonfülle stört noch ein leichtes Tremolo. *Georg A. Walter* ist noch

immer der singfreudige, kultivierte Bach-Tenor; kaum einer vermag ihm in der Auffassung der Musik Sebastians gleich su stehen. Eine Lust ist es, seine klaren Rezitative zu hören. Immer mehr tritt es zutage, was die Musikwelt an Dr. *Zeuner-Rosenthal* als Oratoriensänger hat. Sein Baß entwickelt einen wohllauten, runden, stetigen Ton — ganz gleich in bezug auf Lage und Stärke, diktiert von einer vornehmen musikalischen Auffassung. *Ilse Hecke-Isensee* (Sopran) überraschte in angenehmster Weise mit der Solokantate „Mein Herze schwimmt im Blut". Die Cembalopartien wurden von *Fritz Waitzmann* hochwertig durchgeführt; doch erst in den Goldberg-Variationen konnte er sich solistisch ganz entfalten und seine schmucke, frische Darstellungskunst erneut beweisen. Mit seinem Partner *Walter Reeger* wurde ein Zusammenspiel vollkommenster Natur geschaffen. Ein besonderes Lob gebührt dem *Mühlhäuser Madrigalchor*, der sich als Chor erster Klasse zeigte. Im Vergleich zum Vorjahre enttäuschte das durch zehn auswärtige Kräfte verstärkte Orchester äußerst angenehm. Zum Schluß sei *Walter Steegers*, des einheimischen Pianisten, gedacht, der in dreifacher Form am Bach-Fest beteiligt war: als Veranstalter, musikalischer Leiter und Pianist. Ihm gebührt für seinen Mut zu dieser Veranstaltung in solchen Ausmaßen aufrichtiger Dank. Hoffentlich tragen die Anregungen Früchte, das nächste Bach-Fest der Bach-Gesellschaft in der Bach-Stadt Mühlhausen abzuhalten. Mühlhausen wird sich der Ehre würdig zeigen! — Die ausgestellte Bach-Büste der Bildhauerin *Emma Cotta* (Berlin) zeigt in leicht stilisierter Weise den Meister in seiner männlichen Herbheit; ein Werk, das Gedanken anregt und das Wesen Bachs in erkennbare Nähe rückt. *A. N.*

*

Abenteuer des Casanova

Vier Einakter von Lion, Musik von Volkmar Andreae

Schweizerische Erstaufführung am Stadttheater in Zürich

Wer von einem Bühnenwerk verlangt, daß es nicht nur „Theater", sondern auch so etwas wie ein Drama sei, der ist enttäuscht, denn „Abenteuer" sind noch lange keine Einakter; deren zufällige Aneinanderreihung keine Komödie, keine Oper. Ja, wenn es sich, wie bei „Hoffmanns Erzählungen" um in sich abgeschlossene Begebenheiten handelte, die vor unseren Augen entstehen, sich zuspitzen und ihrer Katastrophe entgegenrollen! — Unser Casanova entspringt im ersten Akt den Bleidächern Venedigs und gerät mit merkwürdiger Ortsunkenntnis in die Ballsäle des Inquisitors, der den Entsprungenen schon suchen läßt. Hier findet er einen Freund, mit dem er Kleid und Maske tauscht. Anstatt das Weite zu suchen, berauscht er sich an der Nähe einer schönen Frau. Casanova bleibt hängen, die Schöne merkt nichts vom Rollenwechsel, freut sich nur, daß aus dem Courmacher ihres Geldbeutels ein Liebhaber ihrer Person geworden ist und fällt, ohne Schütteln, wie die reife Nuß vom Baum. Da verschnappt sich Casanova. Daß sie einem berüchtigten Freibeuter ihr Herz geschenkt, stört die Dame gar nicht, etwas anderes macht ihr bange, denn sie ist die Frau des — Inquisitors! Zittern auf der Bühne und Spannung beim Zuschauer, — aber es kommt anders: mit Marschallingebärde führt sie ihren neuen Cicisbeo durch die das Haus umzingelnden Wachen. Ein erster Akt, dem kein zweiter folgt, sondern der erste einer Operette! Man ist in Paris, in einem Modesalon, in welchem Besitzer und Personal in rücksichtsvollster Weise auf das Stichwort warten. (Man schelte nur nicht mehr auf die alten „schlechten" Opernbücher!) Hier verdreht Casanova zwei Kundinnen (erst einer Gräfin, dann einer Grisette), zuletzt der Verkäuferin die Köpfe; die Kassiererin bietet sich dann selber an, da Casanova sie zufällig übersehen hat. Die einen bestellt er, einer gibt er den Hausschlüssel, die letzte nimmt er mit. Vorhang. Ein anderes Bild: wir sind in Spanien. Diesmal liegen die Voraussetzungen im Zwischenakt. Eine Sängerin; ein Spanier, der sie will, Casanova, der sie hat. Nacht, ein Boudoir, Hilfeschreie, ein Toter auf seidenen Bettkissen. Casanova, angewidert von der Entgleisung der Anderen in den blutigsten Verismo, kehrt seiner Nina und dem Land der „Barbarei" den Rücken und reist, von einem Orchesterscherzo freundlich geleitet, nach Deutschland. Dort findet ihn der letzte Akt. Er ist vor Gericht geladen, denn im fridericianischen Preußen versteht man in Liebeshändeln keinen Spaß. Urplötzlich stehen wir im Schlußakt einer parodistischen Posse. Die Damen umgirren den frechen Abenteurer, die Welt steht auf dem Kopf und trottelhafte Karikaturen versinnbildlichen Anklage, Gesetz und Ordnung. Casanovas Entlastungszeuginnen — es wirkt wie der Jux einer Karnevalsatrappe — sind Ballettratten aus Potsdam. Sie ertanzen den Freispruch und reißen alles in ihren tollen Wirbel mit, — auch ein gesetztes Publikum!

Andreaes Musik zieht draufgängerisch alle Register bis zum Abstoßenden und Grotesken. Am musikalischsten ist die unsichtbare Tanzmusik im Venetianerakt. Hier wirkte der romanische Einschlag seiner Abstammung. Er will die Singstimmen nicht erdrücken, deklamiert aber mitunter ziemlich gewaltsam und das motivische Gespinst, der instrumentale Einfall sind auch bei Andreae die Hauptstützen der Erfindung. Mosaikarbeit, Zusammensetzspiel, wobei, ein bißchen wahllos, sehr bekannte Steine mit unterlaufen!

Die Bühnenbilder Schenks-von Trapp (Wiesbaden) dürften viel zum Erfolg beigetragen haben. Die stilisierte Umwelt milderte, was die naturalistische Bühne unterstreichen würde. Die Aufführung setzte ihre besten Kräfte ein: *Denzler* am Pult, *Trede* als Spielleiter und den neuen Bariton mit glänzender Tenorhöhe, *R. v. Akacs* als Casanova. *Anna Roner.*

MUSIKBRIEFE

Augsburg. Die Jubiläumsfeier des 60jährigen Bestehens des Augsburger Städtischen Orchesters gab Anlaß zu einer besonders festlichen Veranstaltung, und so gelangte im ersten Symphoniekonzert der Wintersaison *Gustav Mahlers* Achte Symphonie zur hiesigen Erstaufführung. Die Bereitwilligkeit, mit der die verschiedenen Augsburger Chöre an der Wiedergabe mitwirkten, ist besonders merkenswert und mag vielleicht als ein Versprechen für die Zukunft gelten. In gleicher Weise wie der Gesamtchor war auch das Orchester am Erfolg beteiligt. Die Wiedergabe des Werkes unter Kapellmeister *Joseph Boch* war bei Berücksichtigung der verhältnismäßig wenig Proben, die möglich waren, sehr gut, durchaus sicher, klar gestaltet, klangsauber und eindringlich, so daß ihr ein wahrer Beifallssturm zuteil wurde, der Dirigenten, Chor und Solisten gleicherweise galt. Aus der Reihe der letzteren sind an erster Stelle zu nennen Elisabeth Feuge (Sopran), Wilh. Bauer (Bariton) und Kammersängerin Luise Willer (Alt). Aber auch Elisabeth Ott (Sopran), Irene Ziegler (Alt), Berthold Sterneck (Baß) und Ludwig Epple (Tenor) mit ihren sehr guten Leistungen. *Ludwig Unterholzner.*

*

Barmen-Elberfeld. Der neue Leiter der Vereinigten Wuppertaler Bühnen, Otto Henning aus Basel, hat dem Vernehmen nach auf die üblichen programmatischen Versprechungen verzichtet und will sein Können durch die Tat erweisen. Nun, nach etwa vierwöchiger Arbeit, läßt sich sagen: der Anfang war gut, sogar überraschend gut! Nachdem seine Vorgänger sich jahrelang mit szenischem Erbgut oder mit eigenen Gestaltungen behelfen mußten, hat Henning die Berufung Georg Salters (Charlottenburg) als „Bühnenbildner" durchgesetzt, der alle bisher aufgeführten Werke neu inszeniert hat. Salter liebt einfache, klare Linien und Farben, er zeigt sicheren Blick für das Wesentliche der einzelnen Szene und hält sich von dem so beliebten radikalen Stilisierungswahn fern. Einzig die Raumgestaltung ist nicht immer glücklich. Erfreulich sauber und frisch klingt der Chor (Michel Rühl), dessen Bewegungen der erfahrene Karl Stang sinngemäß und natürlich zu gestalten versteht. — Man hörte zuerst den Pariser „Tann-

häuser" in einer erstaunlich sorgfältigen und tiefgründigen Wiedergabe. Fritz Mecklenburg, dessen besondere Liebe der Bayreuther Kunst gehört, scheint künstlerisch noch gewachsen. Ihm ist wohl auch die Aufnahme von Humperdincks „Heirat wider Willen" zu danken, jenes musikalisch so entzückenden Werkes, das vermutlich ohne seinen textlich unglücklichen dritten Akt Repertoirestück aller ernsten Bühnen wäre. Nicht ganz auf der Höhe dieser bedeutenden Leistungen stand eine Aufführung von Verdis „Othello". Glucks liebenswürdige „Pilger von Mekka" (unter Ernst Hohlfeld) dürften schon wegen der Aehnlichkeit mit Mozarts „Entführung" die Ausgrabung kaum lohnen. *W. S.*

*

Bochum. Mit dem Beginn der neuen Konzertreihe des städt. Orchesters wird sich mancherlei anders gestalten als in den Vorjahren; denn Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, der bisherige spiritus rector in orchestralen und vokalen Dingen, ist von uns gegangen und hat sich in Westfalens Hauptstadt Münster ein neues Betätigungsfeld gesucht. Ein Rückblick auf seine künstlerische, mit großer Energie betriebene Arbeit in Bochums Mauern während einer fünfjährigen Schaffensperiode hat selbst im Gegner das Urteil gefestigt: Unter ihm wurde ein bedeutsames kulturelles Erziehungswerk begonnen und der Reife entgegengeführt. Nicht allein, daß das von ihm ins Leben gerufene städt. Orchester heute ein vortrefflicher Spielkörper genannt werden muß, sondern die von ihm geleiteten Musikfeste, Symphoniekonzerte, Chorgaben des städtischen Musikvereins, Kammermusiken, Einführungsabende, Jugendkonzerte, die lebhafte Befürwortung der Gründung einer städtischen Singschule und städtischen Musikbücherei waren werbende Faktoren, die den Hörerkreis namentlich in den ersten Jahren ständig erweiterten. Nicht minder bemerkenswert muß die Tatsache genannt werden, daß nunmehr rundum in den Großstädten der Wille zur Pflege moderner Musik erwachte und selbst während der Gastkonzerte des städtischen Instrumentalkörpers in den orchesterlosen Industriegemeinden solche Kost nicht verschmäht wurde. Das Schulz-Dornburg zu danken, ist heute Ehrenpflicht. Als *Gastdirigenten* sind von der städtischen Musikkommission vorerst *Emil Bohnke* (Berlin) und Kapellmeister *Reuß* (Berlin-Steglitz) geladen. Die Meldung, daß weitere Konzerte für das Probedirigieren freigehalten werden, gibt die Hoffnung, noch andere Bewerber vor Chor und Orchester zu sehen. Die Musikvereinsproben während des Dirigenten-Interregnums wurden dem verdienstvollen Chordirektor an der Bochum-Duisburger Oper, Richard Hillenbrandt, übertragen. Außer Prof. Reichwein (Wien) werden noch Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug (Duisburg) und städtischer Musikdirektor Max Fiedler (Essen) die Führerschaft während eines Konzerts übernehmen. *M. Voigt.*

*

Frankfurt a. M. Die Konzertsaison hat diesmal in Frankfurt noch kaum begonnen, dafür konnte die Oper bereits mit zwei Neuaufführungen aufwarten, Erfolgen der Vorbereitungszeit vor den Sommerferien. Wir hörten Richard Straußens „Intermezzo" unter Klemens Krauß und Rimsky-Korsakows „Der goldene Hahn" unter Ludwig Rottenberg; beides Vorstellungen, die von dem ernsten Streben an der Bühne zeugten und die dank der Mitarbeit von Lothar Wallerstein und Ludwig Sievert besonders im Szenischen gelungen waren. Das Straußsche Werk, dessen künstlerische Berechtigung sofort einleuchtet, wenn wir es zur Gattung der Operette zählen, fordert nur zum Widerspruch heraus, wenn die aus dem hochpathetischen Stil der Elektra und der Salome bekannten Weisen hier zu den alltäglichen Dingen erklingen. Reizvoll und glücklich gelöst sind dagegen die musikalischen Situationsschilderungen beim Rodeln und besonders bei der nunmehr klassisch gewordenen Skatpartie des Meisters. Von den Darstellern ist Else Gentner-Fischer in der Rolle der Frau Hofkapellmeister vorzüglich hervorzuheben. Das übersprudelnde Temperament wußte sie überall in anmutige Form zu fassen und vor allem gelang es ihr als einziger — außer Joseph Gareis, der die kleine Partie des Kommerzienrats darzustellen hatte —, die Zwischenstufe zwischen Gesang und Sprechton einzuhalten, wie sie Strauß für das Werk vorschreibt. Das Orchester wirkte zu dick und trotz der temperamentvollen Leitung von Krauß nicht schwungvoll genug, da die Steigerungen zu schnell genommen wurden, statt in weit geschwungenem Crescendo allmählich anzuwachsen. — Die Oper von Rimsky brachte musikalisch eine Enttäuschung; auch die Russen schaffen nicht immer Meisterwerke. Dazu kamen noch Mißgriffe in der Besetzung, die den Eindruck des Stückes sehr schwächten. Man hatte zu viel Wert auf Komik und Darstellung der Rollen gelegt und darüber das Gesangliche zu wenig berücksichtigt. So lagen die Schwerpunkte der Aufführung im Szenischen, das die groteske und phantastische Märchenwelt eindrucksvoll zur Geltung kommen ließ, und im Orchester, das Rottenberg fein und beschwingt führte. Richard v. Schenk als König Dodon und Adele Kern als Prinzessin spielten zwar ihre Partien wirkungsvoll, vermochten sie aber stimmlich nicht zu erschöpfen, besonders Adele Kern erinnert im Klang ihres Organs weniger an eine Königin, als an eine Operettendiva. Nur Magda Spiegel als Amelfa war auch tonlich eine geeignete Interpretin. Schade um die reizvollen und amüsanten Bühneneinfälle! — Sonst hat die Opernleitung eifrig an der Ergänzung des Sängerpersonals gearbeitet, wobei unter den neuen Kräften vorerst besonders günstig die Vertreterin des Koloraturfaches Anny van Kruyswik aufgefallen ist. Nun wird die nächste und dringendste Aufgabe eine Reorganisation des Chores sein. Dr. *M.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Fritz Lange: Johann Strauß, der Walzerkönig. Roman. Mit 24 zeitgenössischen Abbildungen. Verlag Rich. Bong, Berlin.

Zur Jahrhundertfeier des Geburtstags von Johann Strauß hat sein Wiener Biograph Fritz Lange als genauer Kenner seines Lebens und seiner Kunst einen spannenden und auch kulturgeschichtlich interessanten Roman geschrieben. Daß das Leben dieses Mannes in Verbindung mit seiner Kunst (dem Schöpfer der „klassischen" Operette) zu romanhafter Form reizen mag, liegt nahe. Lange ist es gelungen, in anmutiger, wienerischer Sprache dieses Künstlerleben zu erzählen, auf dem Hintergrund geschichtlicher Wahrheit ein reiches Bild von Wiens Vergangenheit zu zeichnen, wie der junge Strauß gegen den Willen seines Vaters, dem ersten Walzerkönig, im Geheimen musiziert, von der Technischen Hochschule, in die ihn der gestrenge Vater gesteckt hat, um einen tüchtigen Staatsbeamten aus ihm zu machen, relegiert wird, für Mutter und Geschwister das Brot verdienen muß, bald aber als Komponist und Kapellmeister in ganz Europa und Amerika Triumphe feiert. Das mit zeitgenössischen Photographien und Dokumenten ausgestattete Buch wird jedem Verehrer des Komponisten der „Fledermaus" und des „Zigeunerbaron" Freude machen. *A. K.*

*

Dr. *Franz Bennedik und Adolf Strube:* Singefibel Fe—Pa—To, Tonwort-Liederbuch, Teil I und II.

Adolf Strube: 120 Choralmelodien, nach dem Tonwortverfahren zusammengestellt. Sämtliches im Verlag von C. Merseburger, Leipzig.

Damit ist ein Kreis von Veröffentlichungen geschlossen, die in praktischer Hinsicht der Verbreitung der Eitzschen Tonwortmethode dienen, währenddem die vorher besprochenen Eitzschen und Bennedikschen Schriften die theoretische Begründung des Systems darstellen. (Auch Markus Koch, Verlag Stürtz, Würzburg, gehört dazu.) Rein äußerlich muß zunächst die vorzügliche, ja vorbildliche Ausstattung der oben angeführten Singbücher hervorgehoben werden. Sie weisen sämtliche großen, deutlichen Stich und Druck in Noten und Text auf und verwenden schönes Papier. Der äußeren Ausstattung steht der Inhalt keineswegs nach. Neben bekannten, längst eingebürgerten Melodien finden sich auch fernerliegende, durchaus wertvolle, die sorgfältig auf die originale Fassung zurückgehen. Namentlich ist dies bei den Chorälen der Fall. Vom unterrichtlichen Standpunkt aus sind die Bücher aufrichtig zu empfehlen; sie entspringen durchaus dem sicheren Grund einer soliden Praxis. *R. G.*

*

George Armin: „Der Modegesanglehrer". Mimir-Verlag, Stuttgart 1925. 62 S.

Die Arminsche Lehre vom „Stauprinzip" und der „Urkraft der Stimme" ist leidenschaftlich umstritten. Soweit sich aus seither mir bekannt gewordenen Schriften urteilen läßt, enthält sie Wichtiges und Wertvolles, ist jedoch hinsichtlich der Methodik der Stimmerziehung nicht ohne Gefahren. Ich kann deshalb der Schlußfolgerung des vorliegenden Büchleins nur mit der vom Autor selbst gegebenen Einschränkung zustimmen, daß beim Gesangsstudium die Persönlichkeit, das Können und das lebendige Vorbild des Lehrers ausschlaggebend sind, nicht Theorien. Dem Hauptinhalt, der Kritik bestehender Verhältnisse, kann man leider, leider fast ohne Einschränkung beipflichten, denn um die heutige Praxis der Gesangspädagogik ist es tatsächlich in überaus zahlreichen Fällen sehr übel bestellt. Ueberdies ist das Büchlein zwar etwas übertemperamentvoll, aber durch Stil und glänzende Darstellungsweise fesselnd zu lesen. Nicht einwandfrei ist das ironisierende Zitieren einzelner mißglückter

oder mißverständlicher Sätze aus im ganzen verdienstvollen gesangstheoretischen Werken, da sie aus dem Zusammenhang genommen eine von den Autoren nicht beabsichtigte Bedeutung gewinnen.

*

G. Braun: „Die musikalische Erziehung zum Stimmkrüppel im Spiegel natürlicher Stimmkultur". Mimir-Verlag, Stuttgart 1924. 50 S.

Das Büchlein, das sich ebenfalls auf die Arminsche Lehre beruft, gehört zu denen, die bedenklich gegen diese Lehre stimmen könnten, wenn sie wirklich deren Sinn wiedergeben würden. Welches Gemenge von Richtigem, gut Beobachtetem mit völlig Schiefem, Unklarem, Unrichtigem! Welche Vermengung von Ursache und Wirkung, Wesentlichem und Belanglosem! Und vor allem welch ärgerliche Anmaßlichkeit des Tones, die alles was außerhalb des eigenen Systems liegt, in kränkender Art verächtlich macht und die schwierigsten, noch durchaus ungeklärten Probleme mit einer Handbewegung abtut. Es ist weder ausgemacht, daß z. B. Pflege der Kopfstimme im kindlichen Alter „Stimm-Mord" ist, noch daß auf jegliche Stimme von vornherein Forte-Stauübungen angewendet werden können. Erstere geben gerade in der Mutationszeit oft überraschend gute Resultate, letztere können bei zartem Organismus oder Verkrampfung des Stimmapparates unendlichen Schaden tuen. Wenn dies alles so einfach wäre, würde es unbegreiflich sein, daß die Bemühungen von Jahrhunderten bis heute noch nicht zu einem absolut sicheren Resultat gekommen sind. — Der einzige wirklich erfreuliche Teil des Schriftchens ist die Beschreibung, wie der Autor mit seinen Schulkindern verkehrt. Das ist pädagogisch vorbildlich.

C. Brunck.

*

Heinrich Frankenberger: Gesang als schöpferisches Erleben. (Ein stimmerzieherischer Weg als Grundlage allgemeiner musikalischer Volksbildung.) Verlag R. Oldenbourg, München und Berlin.

Ich muß ehrlich gestehen, daß mich der Titel der Schrift zunächst in gelindes Schauern versetzte. Ist doch eine Bewegung am Werk, die eben unter diesem Titel das allein seligmachende Mittel einer neuen Musikkultur erreicht zu haben glaubt, und unter der Decke der hochtönenden Ueberschrift machen sich lustig unkünstlerischer Dilettantismus und hohles Phrasengetöne breit. So gut gemeint diese Auffassung vom schöpferischen Erleben ist, so verfehlt ist sie letzten Endes, weil ihre Verkünder eben selbst weit entfernt sind vom eigentlichen Kernpunkt der Sache. — *Ganz anders steht es um die Schrift Heinrich Frankenbergers.* Denn wenn man auch im Gesamten seine Grundeinstellung, auf der seine Ausführungen basieren, nicht ganz zu teilen vermag, so weiß er in wirklich wissenschaftlicher und geistreicher Weise so viel Neues zu sagen, das gut und beherzigenswert ist, daß seine Schrift tatsächlich bedeutend genannt werden darf. Auch die praktischen Anregungen und Uebungen, die den zweiten Teil des Büchleins ausfüllen, halte ich für gut.

*

Carl Eitz: Der Gesangunterricht als Grundlage der musikalischen Bildung. Verlag Klinkhardt in Leipzig.

Mit diesem Buch sollte sich *jeder* Musiker, der mit dem Schulgesang zu tun hat, auseinandersetzen. Ganz einerlei, ob er Anhänger oder Gegner der Eitzschen Methode ist. Denn über die tatsächliche Bedeutung des nunmehr verstorbenen Verfassers kann kein Zweifel mehr sein. Eingehend und wissenschaftlich beschäftigt sich mit der Tonwortmethode:

Dr. *Frank Bennedik:* Geschichtliche und psychologisch-musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode von Eitz. Verlag von Julius Beltz in Langensalza.

Der Schrift liegt des Verfassers Dissertation über psychologische Grundlagen der musikalischen Gehörbildung zugrunde. An Gründlichkeit und Logik der Beweisführung läßt sie nichts zu vermissen übrig. Vor allen Dingen ist sie auch von umfassenden pädagogischen Kenntnissen getragen. Der zweite Teil gibt eine Reihe praktischer Erfahrungen, dadurch regt er zu eigener Tätigkeit an. *R. G.*

*

Rudolf Schwartz: „Merkbüchlein für Gesangstudierende". — Ernst Bisping, Münster i. Westfalen. 32 S.

Das Schriftchen ist eine Art kurz gefaßten Auszugs aus des Verfassers umfassendem Werk: „Die natürliche Gesangstechnik"; infolge seiner Kürze übersichtlicher und in vielem zunächst leichter verständlich als jenes. Es zeigt wieder deutlich das große Wissen dieses feinsinnigen, scharf denkenden und beobachtenden Gesangspädagogen, dessen einziger Fehler vielleicht der ist, daß er auf der Suche nach logischem Zusammenhang und Aufbau manchmal an Stelle objektiv ruhiger Analyse etwas ins subjektive Konstruieren gerät. Jedenfalls aber ist das vorliegende Werkchen nicht nur ein guter Berater für Studierende, sondern auch ein Führer durch die weitläufigen Wege seines Hauptwerkes und vermittelt viele wertvolle Erkenntnisse und Anregungen, selbst wenn man ihm in Einzelheiten (Studium ohne Vokalübungen, Radio-Analyse usf.) nicht zu folgen vermag. Interessant als Gegensatz zur Arminschen Lehre ist die prächtige Definition des Begriffes „Stauprinzip". *C. Brunck.*

Musikalien

Neue Klaviermusik zu 2 Händen.

W. Niemann, Op. 100: Ein Bergidyll, Variationen über eine Hirtenweise. Verlag Simrock.

Op. 100! Also ein Jubiläumswerk. Für ein solches zu leicht wiegend, aber wie stets bei diesem oft etwas weichlich empfindenden Tonsetzer voll romantischen Tonzaubers, von volkstümlich eingänglicher Haltung, mittelschwer, in den harmonischen Folgen oft kühn, in der Form aber die alte Ordnung wahrend. Das Thema dürfte etwas schlichter beginnen, es ist selbst schon üppig harmonisiert. Der Klaviersatz ist gut pianistisch, farbig, stimmenreich; besonders hervorgehoben sei der Kanon und der reizende, rhythmisch muntere „Bergreigen" mit Dudelsackbaß. Die romantisch-schwelgerische sixte ajoutée spielt in der Harmonisation eine große Rolle. Das Ganze ein liebenswürdiges, aber weniger bedeutendes Nebenwerk des beliebten Komponisten und Musikschriftstellers.

*

Karl Senn: Op. 12. Verlag Leuckart.

Neutönerisch, harmonisch kühn, z. T. problematisch, für einen guten Pianisten verlockend wegen seines klangvollen, farbigen, auch modern pikante Klänge einflechtenden Satzes, der zum eleganten Stil neigt. Am leichtesten zugänglich ist das überschwengliche No. 4. „Am Balkon", während das zauberische No. 1 „Sommermärchen" und das impressionistische No. 2 „Wasserrosen" in den Klängen recht gewagt sind und die kapriziöse „Colombine" erkleckliche technische und rhythmische Schwierigkeiten bietet. Ohne die Vorbilder von Debussy und Scriabine wären die prächtigen Stücke wohl kaum denkbar.

*

G. Zuccoli: Drei Impressioni. Verlag Fabbri, Triest.

Temperamentvolle, kapriziöse, sich modern und gefährlich anhörende, ein wenig auf Verblüffung des Hörers hin gearbeitete Stücke eines jungen Italieners, die sich aber bei näherem Hinsehen harmloser, sowohl nach der technischen, wie nach der harmonischen Seite darstellen und die Form durchaus respektieren. Die „Humoreske" ist die beste Nummer, die „Etude" ist mit ihrem Händeineinanderschieben (à la Schumann) eine rechte Geduldprobe.

*

L. Beer, Op. 37: „Im Jugendland", 12 kleine Stückchen. Verlag Vieweg.

Muntere, ganz leichte Stückchen, verschieden nach Stimmung und Spielart; dünn gesetzt und darum nur bei flottem Vortrag wirksam, den aber kleine Spieler noch nicht erreichen können; befingert und für den Unterricht etwa nach einem halben Jahr geeignet.

*

*

G. Cords, Op. 43: „Ferienzeit", 3 Stücke. Verlag Vieweg.

Flüssig gearbeitete, hübsche Stücke für Unterricht und Vortrag, ohne persönliche Note; befingert, leicht—mittel.

*

G. Cords, Op. 44: „Lebensfrühling", 3 Stücke, ebenda.

Handlich und effektvoll gesetzt, wohlklingend, an Bekanntes sich leicht anlehnend; mittelschwer, nicht ohne instruktiven Wert. Der Mollmittelsatz der „Tändelei" wirkt wegen seiner Synkopen zwar gegensätzlich, aber auch sperrig und hemmend.

*

G. Cords, Op. 45: „Aus vergangenen Tagen", 3 Stücke. Verlag Vieweg.

Mittelschwer, im älteren Stil. No. 1 „Im Tiefurter Schlößchen", eine Gavotte, beginnt zuerst natürlichfrisch, wird aber durch einen unorganischen und schwereren Zwischensatz entstellt; hübsch ist das Trio. No. 2 „Eine alte Mär" ist ernst, nicht ohne Eigenart, die synkopische Begleitung, die sich auch in anderen Stücken des Komponisten findet, ist künstlich, aber apart. No. 3 „Altdeutscher Tanz" entspricht dem Titel nicht ganz. Wir können nichts Altdeutsches darin finden. Das Dudelsacktrio versöhnt mit der etwas gesuchten rhythmischen Begleitung des Hauptthemas.

R. Glière, Op. 34: 24 pièces caractéristiques pour la jeunesse. 4 Hefte zu je 6 Stücken, Verlag Jürgenson (Forberg, Leipzig).

Der (russische oder französische) Komponist bedient sich in seinen reizenden, bunten Klavierminiaturen der alterprobten Ausdrucksmittel, erfüllt sie aber mit neuem, ansprechendem Inhalt. Die wertvollsten Nummern sind: No. 1, das zarte, wehmütige „Poème"; No. 3 „les larmes" mit ganz modernen Zusammenklängen; No. 6 „clochettes", ein Märchenstimmung atmendes Klangstück; No. 8 der witzige „Arlequin"; No. 10 die zarte, eindringlich wirkende „berceuse", No. 12 die leidenschaftliche „esquisse"; No. 13 die anmutige, drängende „mélodie" mit synkopierter Begleitung; No. 14 das „Scherzo" in russischem $^{5}/_{4}$-Takt; No. 16 die pikante „danse des badines"; No. 17 und 18 die zart-blassen „aquarelle" und „impromptu"; No. 21 die von Chopinscher Melancholie und Chromatik angekränkelte „méditation"; No. 23 das heimliche „en reve" und endlich die leicht exotisch gefärbte, vielleicht von Bizet Perlenfischertanz beeinflußte „danse orientale". Trotz ihrem meist dünnen und technisch nicht schwierigen Satz fesseln die Stücke den Spieler mehr und mehr.

*

Eugen d'Albert, Op. 33: „Aschenputtel"; kleine Orchestersuite in 5 Sätzen, Klavierauszug von Otto Singer. Verlag Forberg.

Angeregt durch Ravels feinsinnige und klanglich neutönerische Märchenbilder „ma mère l'Oye" — wie d'Albert selbst mitteilt — hat der Schöpfer des beliebten „Tieflands" und weiland große Klaviervirtuose selbst Aehnliches versucht und schildert mit modernen, in der Klavierübertragung oft hart klingenden Ausdrucksmitteln „Aschenbrödels Traurigkeit" (sehr fein!), dann „Täubchen in der Asche" (etwas äußerlich und derb!), den „Ball im Königsschlosse" (reichlich dissonant und gewürzt). Durch ein unverzeihliches Druckversehen ist der Titel des 4. Bilds und eine ganze Seite Notentext weggeblieben und dafür die vorausgehende Seite umgekehrt nochmal abgedruckt! Dies Bild ist dem Ohr zugänglicher und klingt recht gut; was es aber schildert, haben wir nicht herausgebracht. — Man sieht: die Musik kann nicht deutlich werden und ist nicht begrifflich bestimmt. — Das Schlußstück „Aschenbrödels Hochzeitspolonaise" ist festlich rauschend (vergleiche die von Puccinis Bohême bekannten „Radauquinten"); der anschließende Bauerntanz (Menuett) ist weniger modern und sehr lustig. Das Ganze ist als Gelegenheitsarbeit anzusehen und dürfte sich im Orchester besser anhören; im Klavierauszug scheint es uns nicht dankbar und wohlklingend genug, um die Mühe der Ueberwindung der beträchtlichen technischen Schwierigkeiten zu lohnen und den Spieler zu öfterem Durchnehmen zu verlocken.

*

F. Blaesing: „3 Tanzkapricen" zu 4 Händen Op. 14. Verlag Fritz Schubert jr., Leipzig.

Gesunde, wohlklingende Stücke im älteren Stil für Unterricht und Unterhaltung, etwa in der Art Volkmanns, durch packenden Rhythmus, angenehme Melodik und gediegenen Satz für sich einnehmend. Auch der linke Spieler erhält melodische Aufgaben und nicht bloß, wie gewöhnlich, die Begleitung mittelschwer.

C. Knayer.

*

Joh. Seb. Bach: Kompositionen für die Laute. Erste vollständige und kritisch durchgesehene Ausgabe. Nach altem Quellenmaterial für die heutige Laute übertragen von Hans Dagobert Bruger. Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel 1925. (64 S. 4°.) Mit einem Faksimiledruck und Revisionsbericht.

Wohl die wertvollste Erscheinung der gesamten heute zugänglichen Lautenliteratur: 4 Suiten, 2 Präludien und 2 Fugen von Seb. Bach, teils original für die Laute geschrieben, teils von ihm selbst nach anderen Werken (Violin- und Cellosonaten) für dieses Instrument bearbeitet. Der Herausgeber H. D. Bruger hat es verstanden, diese wahrhaft klassischen Meisterwerke durch teilweise Uebertragung in andere Tonarten und durch einige wenige, unwesentliche Aenderungen für die moderne Baßgitarre (mit vier freischwingenden Kontrabaßsaiten) gut spielbar zu machen. Freilich verlangen sie einen technisch gewandten, musikalisch sattelfesten Spieler. Aber was bieten sie ihm auch? Es ist wunderbar, was Meister Bach dem doch technisch immerhin stark eingeengten Instrument alles entlockt; einen Reichtum an Harmonik und Melodie, ja sogar an Polyphonie, einen Stimmungsreichtum, der verblüffend wirkt. Dabei sind viele Stücke rein klanglich von brillanter Wirkung. Bei anderen Teilen (einigen Fugen und Präludien) freilich will für unser durch die modernen Konzertflügel und Orgeln verwöhntes Ohr die Laute zunächst kaum ausreichen, die ganze Gewalt und Tiefe der musikalischen Konzeption zum Ausdruck zu bringen. Der phantasiebegabte Spieler aber, der sich im stillen Kämmerlein in diese Wunderwelt vertieft, wird gerade von diesen Stücken reich belohnt werden. Ein sehr erfreuliches Zeichen ist es, daß das anspruchsvolle Werk schon in dritter Auflage erscheinen konnte. *C. Brunck.*

*

Paul Dessau: Konzertino für Solovioline mit Flöte, Klarinette und Horn. (Schott.)

Dieses Stück, sowie die beiden folgenden, ebenfalls bei Schott erschienenen Kompositionen sind bekanntlich preisgekrönt und in Donaueschingen beim letzten Kammermusikfest uraufgeführt worden. Sollte damit die Unfehlbarkeit und Unantastbarkeit für den Rezensenten gegeben sein? Ich nehme an, keinesfalls. — Dessau weiß den Geist des Konzertinos merkwürdig gut zu wahren, weiß zu plaudern, ja sehr abwechslungsreich und geschickt zu plaudern; er wird nicht langweilig, da er stets für Abwechslung sorgt und da er sich kurz und prägnant zu fassen weiß — aber was bleibt von alledem?! Selbst wenn die Erwartungen an ein Konzertino nicht allzu hoch gespannt werden dürfen! Eine sehr gute Aufführung vermag wohl über den Mangel an innerem Gehalt hinwegzutäuschen, wobei ich inneren Gehalt beileibe nicht mit Sentimentalität und billiger Rührseligkeit verwechsle. Kurz gesagt, ich vermisse das Berufene.

*

A. Merikanto: Konzert für Violine, Klarinette und Horn mit Streichsextett. (Schott.)

A. Tscherepnin: Kammerkonzert für Flöte und Violine mit Begleitung eines kleinen Orchesters. (Schott.)

Liegt es an der Wahl der Mittel, daß diese beiden Stücke viel eher zu überzeugen vermögen? Bei Merikanto ist die eigenartig klingende Verwendung des Streichkörpers direkt auffallend; dazu steht die Stärke der Erfindung auf derselben Höhe und auch Tscherepnins Werk ist von ernster Anziehungskraft. Die Erfindung seiner neunstufigen Dur-Moll-Tonart war glücklicherweise kein Anlaß zur Vernachlässigung der eigentlich schöpferischen Tätigkeit. *R. G.*

*

Max Weydert: „Der deutsche Spielmann", 22 ein- und zweistimmige Lieder. Lautenbearbeitung von Ernst Dahlke. — Verlag von Ernst Bisping, Münster i. Westfalen. 54 S.

Das mit hübschen Bildern ausgestattete Büchlein wendet sich in erster Linie an die Kinderwelt, für die seine teils innigen, teils heiteren Weisen fast ausnahmslos zum Nachsingen geeignet sind. Einige eingestreute, schnurrige Scherzlieder sind wohl bloß zum Vorsingen bestimmt, dürften aber bei launigem Vortrag desto mehr Entzücken erregen. — Dahlke ist als Meister des Lautensatzes bekannt; er hat es auch hier verstanden, den Klaviersatz der Originalfassung seinem Instrument vortrefflich anzupassen.

*

Paul Kurze: „Kränze und Herzen", Lieder und Balladen zur Laute, Op. 17. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Der Autor weiß in seinen zumeist zweistimmig gesetzten Liedern einen volksliedhaft frischen Ton zu treffen ohne in Banalitäten zu verfallen. Höhere Ansprüche an Originalität und Eigenart der Formung erheben die Balladen, unter denen ich die ergreifende „Die Waise" und die die Lautenapplikatur raffiniert ausnützende „Der Tod und die Waise" besonders hervorheben möchte. Auch bei den einfacheren Sachen ist der Lautensatz technisch geschickt gemacht.

*

Erwin Schwarz-Reiflingen: „Schule des Gitarrespieles" in fünf Heften (mit einem Anhang: Zum Spiel der doppelchörigen Laute und Theorie ...). Verlag Heinrichshofen, Magdeburg 1924.

Das mir vorliegende erste Heft (39 S.) der laut Ankündigung sehr umfassend gedachten Gitarreschule beschäftigt sich mit der Einführung in die „Unterstufe", und zwar des selbständigen Gitarrespieles (nicht mit den üblichen Akkordgriffen zum Begleiten des Gesanges). Sie bietet zunächst eine knappe, aber Aufschluß gebende Uebersicht über die geschichtliche Entwicklung des Gitarrespieles und über die Merkmale und Erfordernisse eines guten, zum Solospiel geeigneten Instrumentes. Sie gibt ferner Anleitung zur Notenkunde, belehrt über Haltung, Griff- und Anschlagstechnik in anschaulicher Weise und bringt eine Anzahl grundlegender Uebungen. Sie dürfte deshalb besonders da gute Dienste leisten, wo ein Berater beim Kauf des Instrumentes und tüchtiger Lehrer fehlen. Die äußere Ausstattung, Papier, Druck, Illustrationen usf. ist ausgezeichnet.

C. Brunck.

Henri Marteau: 1. Fünf Schilflieder (Lenau) für Bariton mit Klavier und obligater Bratsche (Op. 31). 2. Fantasie für Orgel und Violine (Op. 27). N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Der berühmte französische Geiger wandelt in den in ihrem schwülen Charakter treffend erfaßten Liedern Lenaus in den Spuren seines Landsmannes Debussy. Ganz besonders das letzte stellt einen gut gelungenen Versuch impressionistischer Klangmalerei dar. Die Deklamation des deutschen Textes ist einwandfrei. Die sehr ausdrucksvoll gestaltete Melodik der Gesangstimme bringt lediglich an der etwas flach geratenen Kraftstelle des vierten Liedes („wie gewitterklar" usw.) eine Trübung der sonst gewahrten Noblesse. Klavier und Bratsche sind mit feinem Klangsinn behandelt. Die „Fantasie" vermag zwar satztechnisch, namentlich bezüglich des Violinparts, zu interessieren, bleibt jedoch an Kraft der Eingebung und Tiefe des Gehalts weit hinter den Liedern zurück. *E. Rhode.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Im Konzertplan der Stadt *Bonn* (Generalmusikdirektor F. Max Anton) stehen an Neuheiten u. a. von Kaminski das Concerto grosso und der Introitus und Hymnus, der 137. Psalm von Thomas, eine Ouvertüre von Kanitz, die Erste Symphonie und das Lied von der Erde von Mahler, die Sinfonietta von Kletzki, das Levantinische Rondo von Unger, die Tanzsuite von Bartok und das Klavierkonzert von Hindemith.

— Prof. *Ernst Wendel* wird in Bremen dirigieren: Stephan: Musik für Geige und Orchester, Ambrosius: Violinkonzert, Bartok: Tanzsuite, Honegger: Pacific 231, Kaminski: Concerto grosso, Respighi: Antike Tänze und Lieder aus dem 16. Jahrhundert und Orchestergesänge, H. H. Wetzler: Assissi, Hermann Suter: Le Laudi. An einem Kammermusikabend spielt das Gewandhausquartett Ernst Tochs Streichquartett auf den Namen „Baß".

— Der *Breslauer Orchesterverein* führt zum ersten Male auf: Ambrosius: Symphonie Nr. IV, Bartok: Tanzsuite, Debussy: Nokturne, Honegger: Pacific Nr. 231, Respighi: I Pini di Roma, Trapp: Symphonie Nr. III, H. H. Wetzler: Visionen, Gal: Oktett für Bläser; die Singakademie bringt Braunfels' Tedeum zur Aufführung.

— In den Symphoniekonzerten des Kasseler Staatstheaters unter *Robert Laugs* kommen folgende Werke erstmalig zu Gehör: Bartok: Tanzsuite, Berg: Drei Bruchstücke aus Wozzek, Braunfels: Don Juan-Variationen, Casella: Italia, Kaminski: Introitus und Hymne, Krenek: II. Concerto grosso, Schönberg: Gurre-Lieder, F. Schmidt: II. Symphonie.

— Das städtische Orchester zu *Düsseldorf*, dessen Leitung in den Händen von Prof. Georg *Schneevoigt* liegt, wird in den kommenden Monaten als Gastdirigenten Musikdirektor *Weisbach* (Hagen) und Emil *Bohnke* (Berlin) am Pulte sehen. Im Rahmen der vorgesehenen 13 Winterkonzerte sollen zur Erstaufführung kommen: Kreneks Concerto grosso Nr. 2, Prokofieffs Violinkonzert, Alnaes Symphonie Nr. 2, Müller-Hartmanns Variationen über ein pastorales Thema, R. Strauß' Klavierkonzert, seine Tanzsuite, Ravels Valse, Dowells Klavierkonzert, Scrijabins III. Symphonie, Ungers Orgelkonzert, Scheinpflugs Lustspielouvertüre, Siegels Einsiedler, Kaminskis Concerto grosso für Doppelorchester und Glazunoffs III. Symphonie.

— Die Reußische Kapelle in *Gera* bringt unter Leitung von Heinrich *Laber* diesen Winter folgende Erstaufführungen: Windsperger: Konzertouvertüre, Reinh. Wolff: Orchesterstück mit engl. Hornsolo (Kamloth), Uraufführung, Trapp: II. Symphonie, Haydn: Sinfonie concertante für Violine, Cello, Oboe, Fagott und Orchester (Blümle, Herrmann, Köhler, Göpel), Buxtehude: Präludium und Fuge, V. Lübeck: Präludium und Fuge für Orgel (G. Ramin), Händel: Wassermusik, Moussorgsky: Eine Nacht auf dem kahlen Berge, Bartok: Tanzsuite, Widor: Variationen für Harfe (Christine Meyer), Ravel: La Valse, Verdi: Ouvertüre „Die sizilianischen Vespern", Respighi: Pini di Roma, Hindemith: Cellokonzert (Konzertmeister Keyl), Reger: Ballettsuite, v. Waltershausen: Symphonie „Hero und Leander" (Leitg.: der Komponist). Erstaufführungen des Musikalischen Vereins unter Heinrich Laber: Atterberg: Sinfonia piccola, Schillings: Glockenlieder (Ellen Overgaard), Reger: 100. Psalm, Thomassin: Musik für Streichorchester (Uraufführung), Tanejew: Konzertsuite für Violine und Orchester, Brahms: Rhapsodie Op. 53, Mahler: Das Lied von der Erde, Händel: Belsazar.

— Die Abonnementskonzerte des Richard-Wagner-Vereins in *Plauen* unter Dr. Ernst *Cremer* bringen folgende Neuheiten: Bartok: Tanzsuite, Braunfels: Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz, Hindemith: Nusch-Nuschi, Mahler: Kindertotenlieder (Maria Philippi), Orchesterlieder von Schoeck und Suter, Infantin-Suite von Schreker, Schönberg: Verklärte Nacht, Stephan: Musik für Orchester. In Volkssymphoniekonzerten kommen auch H. Unger (Ländliche Szene) und J. Weismann (Tanzfantasie) zu Worte. An Kammermusik (Dr. Ernst Cremer, E. Langhoff und Hermann Genz): Tschaikowsky, Reger, Pfitzner, Strauß.

— Die Gesellschaft für neue Musik in Mainz (Leitung: *Ed. Zuckmayer*) wird in sieben Konzerten u. a. aufführen: Ewald Gebert: Lieder und Kammermusik, Windsperger: Suite für Klavier und Glockenspiel, Butting: Kammersymphonie für 13 Soloinstrumente, Hindemith: Marienleben, Sologeigensonate; ferner Kaminski, Meßner, Dessau, Braunfels, Joseph Haas, Petersen, Doflein, Schröder, Hemmerich, Unger, Weismann. Ein Abend gilt dem Jazz.

— In den Wiesbadener Kurhauskonzerten bringt *Karl Schuricht* folgende zeitgenössische Werke: Bartok: Tanzsuite, Bloch: Schelomo, Delius: Cellokonzert sowie die Chorballade „Im Meerestreiben", Hindemith: Violinkonzert und Musik für Orchester, Jarnach: Sinfonia brevis, Respighi: Fontane di Roma, Schönberg: Pelleas und Melisande, Sibelius: Nächtlicher Zug und Sonnenaufgang, Trapp: Violinkonzert.

— Generalmusikdirektor *Ernst Prätorius* plant für seine Weimarer Konzerte u. a.: Bartok: Tanzsuite, Braunfels: Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz, Horwitz: Vom Tode, Schreker: „Geburtstag der Infantin" (Suite), Szymanowski: Violinkonzert und Toch: Phantastische Nachtmusik.

— Intendant *Robert Volkner* hat die dramatische Dichtung „Tantalos" von Felix Braun zur alleinigen Uraufführung für das Badische Landestheater in Karlsruhe angenommen.

— Die Erstaufführung der „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß in italienischer Sprache findet am 1. Dezember d. J. am Teatro di Torino in *Turin* statt. Musikalische Leitung: Maestro Gui, Regisseur: Oberspielleiter Dr. Otto Erhardt vom Landestheater in Stuttgart. Solisten für die Hauptpartien: Mme. Arangi-Lombardi (Ariadne), Mme. Maura Pasini (Zerbinetta), Mr. A. Dolci (Bacchus). Dr. Richard Strauß wird auf Einladung der Societa degli amici di Torino der Premiere beiwohnen und anschließend einige Konzerte in Turin dirigieren.

— Am 7. November wird im Odeon zu München eine Johann Strauß-Feier stattfinden, als deren Dirigent Generalmusikdirektor *Clemens Kraus* gewonnen wurde, der Leiter der Frankfurter Oper. Das Programm der Feier wird im Einvernehmen mit der Witwe des Walzerkönigs zusammengestellt werden.

— Generalmusikdirektor Dr. *Peter Raabe* wird das Requiem in h moll für Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester von Richard Wetz im kommenden Winter zur Uraufführung bringen.

— Ein neues Werk von *Walter Braunfels*, „Präludium und Fuge", wird Dr. Siegel in Krefeld aus der Taufe heben. Bruno Walter bringt es zur Berliner Erstaufführung.

— Das Chorwerk „Kassandra" von dem Berner Komponisten Prof. *Julius Mai* kommt im Herbst in Frankfurt a. M. und in Offenbach durch den Volkschor Union zur Aufführung. Für die Titelpartie wurde die Primadonna der Frankfurter Oper, Else Geutner-Fischer, für den Orchesterpart das Frankfurter Symphonieorchester verpflichtet.

— *Heinrich Kroeller*, der Ballettmeister der Bayrischen Staatstheater und der Wiener Staatsoper, und Dr. *Ernst Hohenstatter* (München) haben eine Ballettpantomime mit Musik von Johann Strauß vollendet, die bei dem Münchener Pressefest im Winter zur Uraufführung gelangen wird. Das Fest ist im kommenden Jahr als Johann Strauß-Fest gedacht.

— Der Komponist *Paul Hindemith* arbeitet gegenwärtig an einer neuen Oper, die den „Faust"-Stoff behandelt. Der Text, den der Schriftsteller *Franz Blei* geschrieben hat, behandelt die „Faust"-Sage als modernes Problem. So spielt beispielsweise die Walpurgisnacht in einer internationalen Tanzbar.

— *Waldemar v. Baußnern* vollendete drei Stücke für Streichorchester, betitelt: „Hymnische Stunden"; Nr. 1: Prolog, Nr. 2: Evangelium, Nr. 3: Dithyrambus.

— Die Aufführung der „Neunten" in der Kolberger Freilichtbühne, deren Ankündigung allgemeines Interesse wachgerufen hatte, nahm unter Generalmusikdirektor Dr. *Julius Kopschs* überlegener Leitung einen glänzenden Verlauf. Die prachtvolle musikalische Leistung, an der neben dem Solistenquartett Henny Wolff, Else Schürhoff, Gunnar Graarud, Alfred Kase, das Berliner Symphonieorchester und der 200 Mitglieder starke Festchor beteiligt waren, vereinigte sich mit der abendlichen Naturstimmung zu einem überwältigenden Eindruck. Auch fürs nächste Jahr sind musikalische Aufführungen großen Stils in der Kolberger Freilichtbühne vorgesehen.

— Die in diesem Jahre entstandenen geistlichen Lieder auf Texte von Tersteegen von *Wilhelm Kempff* haben durch den Bach-Verein zu Potsdam am 14. Oktober in der dortigen Nikolaikirche ihre Uraufführung erlebt; desgleichen wird Prof. Hugo Rüdel mit dem Berliner Domchor in der dortigen Hochschule für Musik ein jünger entstandenes Tedeum Kempffs für Chor, Trompeten, Posaunen, Pauken und Orgel im Februar 1926 erstmalig aufführen. Der Verlag Breitkopf & Härtel (Leipzig) erwarb die II. Symphonie d moll Op. 19 desselben Komponisten nach der im Leipziger Gewandhause erfolgten Aufführung durch Wilhelm Furtwängler.

— *Rezniceks* Oper „Holofernes" fand am Rostocker Stadttheater einen glänzenden Erfolg.

— *Lula Mysz-Gmeiner* sang in dem ersten diesjährigen Symphoniekonzert des städtischen Orchesters in Dortmund unter Prof. Wilhelm Sieben drei Gesänge mit Orchester von Carl Ehrenberg, die von Publikum und Presse mit großem Beifall aufgenommen wurden.

— *Julius Bittner* vollendete eine Große Messe mit Tedeum.

— In den Konzerten des Wiener Symphonieorchesters wird *H. Knappertsbusch* das Werk „Paris" von *Frederick Delius* dirigieren.

— *Bruno Walter* wird in München drei Orchesterstücke von *Walter Gmeindl* zur Aufführung bringen.

— *Richard Greß'* neuer Liederzyklus wird von Anny Ganzhorn im November in Stuttgart zur Uraufführung gebracht werden.

— *Cornelius Czarniawski* (Wiesbaden) schrieb ein neues Werk, „Konzert für Klavier und Kammerorchester", welches Ed. Mörike mit den Dresdner Philharmonikern zur Aufführung bringen wird. Auch seine erfolgreiche II. Symphonie wird Prof. Richard Hagel mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem akademischen Chor aufführen. Den Solopart des Klavierkonzertes wie die Orgelpassacaglia der Symphonie wird der Komponist selbst spielen.

— *J. G. Mraczeks* Streichquartett in drei Sätzen gelangt im Dresdener Tonkünstlerverein zur Uraufführung.

— *Paul Scheinpflug* hat die II. Symphonie von Joseph Meßner zur Uraufführung in Duisburg angenommen.

— In einem Kölner Symphoniekonzert im Gürzenich wird Generalmusikdirektor Abendroth die „Nachtmusik" für Streichorchester und Harfe von dem Wiener *Jokl* aus der Taufe heben.

— Die Ouvertüre zu einem Puppenspiel von *H. Gal* wird u. a. in Köln, Dresden, Frankfurt, Königsberg, Leipzig, Wien zur Aufführung im kommenden Winter gelangen.

— *Fritzi Jockl*, die Koloraturdiva der Kölner Oper, wurde für die nächste Spielzeit an die Münchner Staatsoper verpflichtet.

— Konzertmeister *Gustav Lenzewski* begründete in Nürnberg ein neues Lenzewski-Quartett.

— Die Musikalienhandlung *Ludwig Doblinger* (Bernhard Herzmansky) in Wien veranstaltet in dieser Saison in ihrem Musiksalon eine zyklische Reihe von 25 Hauskonzerten, die ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet sind. Die markantesten Vertreter der österreichischen, deutschen, russischen, englischen, französischen, spanischen und italienischen Moderne sollen zu Worte kommen. An der Durchführung des weitgespannten Programmes beteiligen sich das Sedlak-Winkler-Quartett, das Weißgärber-Mayr-Quartett, Prof. Friedrich Wührer (Klavier), Christa Richter (Violine), Ruzena Herlinger (Gesang) und eine Reihe anderer ausgezeichneter Wiener Solisten. Diese modernen Hauskonzerte tragen den Charakter intimer Einführungsabende ohne geschäftliche Gewinnabsicht und sollen das Verständnis für junge und jüngste Musik fördern helfen.

— In Zeitz wird am 15. November *Siegfried Wagner* zum ersten Male dirigieren und Werke seines Vaters sowie eigene Kompositionen zum Vortrag bringen.

— Die I. Symphonie in C dur von *Rudolf Kattnigg*, dessen burleske Suite für großes Orchester bei ihrer Wiener und Salzburger Aufführung einen durchschlagenden Erfolg errungen hat, gelangte am 27. Oktober d. J. im II. Sonderabonnementskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Leitung von Musikdirektor Leopold Reichwein zur Uraufführung.

— Von *Julius Klaas* wird das *Schnurrbusch*-Quartett (Darmstadt) ein Streichquartett in Es dur zur Uraufführung bringen, desgleichen bringt der Pianist *Gustav Beck* des Komponisten zweite Klaviersonate erstmalig in Berlin zu Gehör; außerdem sind Abende mit Liedern von Klaas in Nürnberg und Stuttgart vorgesehen.

— Der Dortmunder Konzertmeister *Heinz Schmidt-Reinecke* und der bekannte deutsche Pianist *Kurt Haeser* konzertierten diesen Sommer mit großem Erfolge in Island. Hier hat Haeser auch u. a. das Intermezzo aus der „Symphonischen Trilogie" von *Jon Leifs* in der Klavierübertragung des Komponisten uraufgeführt.

— *Paul Kletzki*, dessen Sinfonietta, Op. 7, in dieser Saison ihre 14. Aufführung erlebt, erntete für sein neues Werk, „Vorspiel zu einer Tragödie", in Aachen unter *Peter Raabe* uraufgeführt, begeisterten Beifall.

— *Fritz Cortolezis* geht nach Breslau. Der bisherige Generalmusikdirektor des Badischen Landestheaters in Karlsruhe wurde als Dirigent an die Breslauer Oper verpflichtet.

— Die bekannte *Metropolitan Opera New York*, die die ersten Sänger und Sängerinnen der Welt zu ihren Mitgliedern zählt, beabsichtigt im Mai kommenden Jahres eine Tournee durch Europa zu machen. Sie will dabei auch Gastspiele in Berlin, Baden-Baden und Salzburg geben. Unter den Werken, die aufgeführt werden sollen, befindet sich die Oper „Cosi fan tutte" von Mozart.

— Der Aufsichtsrat der Städt. Theater-Aktiengesellschaft in Frankfurt a. M. hat den Frankfurter Operndirektor Prof. *Clemens Kraus* zum Opernintendanten ernannt.

— Der deutsche Kapellmeister *Werner Wolff*, der in den letzten Wochen in Riga mit ungewöhnlichem Erfolge Oper und Konzerte als Gastdirigent geleitet hat, erhielt einen Antrag als erster musikalischer Leiter für die Oper und als Professor an das dortige Konservatorium.

— *James Simon* tritt mit Beginn des Wintersemesters als Lehrer für Musikgeschichte in das Konservatorium Hans Bär in Berlin ein.

— *Das Stuttgarter Collegium musicum*, die ausgezeichnete Bläservereinigung von fünf Mitgliedern des Landestheaterorchesters (R. Dittrich, Flöte; K. Riedel, Oboe; J. Rauschert, Klarinette; O. Bartholomes, Fagott; A. Bartzsch, Horn) tritt in diesem Winter in das sechste Jahr ihres Bestehens ein. Die Tätigkeit des „Collegiums" erstreckt sich nicht nur auf bewährte alte Musik, sondern nimmt sich auch in vorbildlicher Weise lebender Komponisten, die für Bläser schrieben, an. So wurden Werke zum Teil uraufgeführt von: Richard Greß (geboren 1893), W. Gieseking (1895), Th. Menge (1869), H. Pieper (1890), C. Rorich (1869), X. K. Schmid (1874), O. Wunderlich (1885). Dem ferneren Wirken der Vereinigung darf mit großem Interesse entgegengesehen werden.

— Die Wiener Volksoper hat sich neben *Leo Blech* den italienischen Kapellmeister *Egisto Tango* gesichert, der sich gelegentlich der Rundreise der Mailänder Opernstagione als fähiger und den größten Teil des übrigen Ensembles weit überragenden Dirigenten vorstellte.

— Die Oper Aachen verpflichtete als neuen Ersten Kapellmeister *Karl Dammer* (Trier), als Oberspielleiter *Alexander Spring* (Hagen), als Spielleiter *W. A. Schneider* (Oldenburg).

— *A. Heinemann* (Koblenz) hatte in einem Orgelkonzert in der Pauluskirche in Zuffenhausen starken Erfolg.

UNTERRICHTSWESEN

— In Hannover fanden vom 30. September bis 9. Oktober *Kurse des Tonika-Do-Bundes E. V.* (Verein für musikalische Erziehung) statt, an denen sich etwa 100 Teilnehmer aus über 50 Städten beteiligten, sich in die Lehrweise der Hannoverschen Musikerin Agnes Hundoegger einarbeiteten oder sich darin vervollkommneten. Studienassessorin Dr. Elisabeth Noack (Schneidemühl) zeigte im einleitenden Vortrag die Eignung der Tonika-Do-Lehre zur Verwirklichung des Arbeitsprinzips im Musikunterricht. Studienrat Walter Kühn (Berlin) sprach über die „psychologischen Grundlagen der Gehörbildungsmethoden", Frida Loebenstein führte von Tonika-Do aus in die moderne Harmonielehre auf Grund des funktionellen Hörens ein, Hilmar Höckner in die alten Kirchentöne und die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts. — Einen der Uebungskurse in Tonika-Do leitete Agnes Hundoegger selbst, einen Sonderkursus für Blinde mit außerordentlichem Erfolg Studienrat Ismer (Berlin), Stimmerziehung und Chorleitung lag in den Händen von Kantor Alfred Stier (Dresden), der das Ergebnis seiner Arbeit in sehr klangschönen vierstimmigen alten Madrigalen bei der Schlußfeier hören ließ. — Die Kurse sollen auf Wunsch der Teilnehmer alljährlich wiederholt werden.

— *Württ. Hochschule für Musik.* Wie bereits mitgeteilt wurde, ist als Nachfolger des verstorbenen Prof. Karl Lang *Georg A. Walter* berufen worden. Außerdem treten in den Lehrerverband der Hochschule ein *Alfred Ernst* (für das neu geschaffene Unterrichtsfach Harfe), *Ludwig Natterer* als Nachfolger Philipp Neeters (Bratsche), *Hedwig Riedling* (Ausbildung des Klangbewußtseins) und *Hermann Schmid* (Klavier).

— Die *Rollfußsche Musikakademie* in Dresden beging am 1. Oktober den Tag ihres 50jährigen Bestehens. Die Anstalt wurde von dem verstorbenen Pianisten und Kammermusikspieler

Prof. *Bernhard Rollfuß* ins Leben gerufen. Der derzeitige Leiter Prof. *Gustav Schumann* hat die Anstalt, der er seit 35 Jahren vorsteht, auf künstlerischer Höhe erhalten.

— In Köln fand am 5. Oktober die Eröffnungsfeier der jungen Hochschule für Musik im Gürzenich-Saale statt, wobei Oberbürgermeister *W. Adenauer* und der preußische Kultusminister Prof. Dr. *Becker*, sowie Prof. *H. Abendroth* und Prof. *W. Braunfels* Ansprachen hielten. Werke von Bach, Beethoven und Brahms umrahmten die Feier, der am Abend als Festaufführung im Opernhaus Händels „Julius Cäsar" unter *Szenkars* Leitung folgte.

GEDENKTAGE

— 25 Jahre im Dienste der Musica sacra steht jetzt der Dirigent des Stadtsingechors Halle a. S., Chordirektor *Karl Klanert*. Ein Stück Musikkulturgeschichte verbindet sich für den altehrwürdigen Chor, dessen Geschichte gleich der der Leipziger Thomaner, des Dresdner Kreuzkirchenchores u. a. bis ins Mittelalter zurückreicht, sowie für das ganze Musikleben der Stadt mit dieser Spanne Zeit; denn der Dirigent hat in seinen vielen Kirchenkonzerten und musikalischen Vespern die a cappella-Literatur aller Entwicklungsepochen bis in die neueste Zeit hinein dargeboten, und zwar stets in auserlesen feiner Interpretation. Vieles (wie z. B. Liszts „Missa choralis", Draesekes „Vokalmesse", Klanerts Passionsmusiken, Georg Haas' „Deutsche Singmesse") kam dabei zur Erst- bezw. Uraufführung. Ein Höhepunkt für den Chor bedeutete die Auslandsreise 1923 nach Schweden und Norwegen. Chordirektor Klanert machte seine Studien bei Forchhammer, Reinecke, Schreck und Noë und trat auch als feinsinniger Pianist (Mozart-Spieler!) und befähigter Komponist (Motetten, Choralkantaten, Klavierstücke, Lieder) hervor. Die Tageszeitungen feierten den Jubilar in längeren Aufsätzen. Eine stattliche Geldstiftung fiel aus Anlaß des Jubiläums dem Chore durch den kunstverständigen hiesigen Fabrikbesitzer Richard Herbst zu.

— Der *Plüddemannsche Frauenchor* in Breslau beging die Feier seines 25jährigen Bestehens unter der musikalischen Leitung seines Leiters *Paul Plüddemann* durch einen künstlerisch sehr eindrucksvollen Brahms-Abend.

— In Berlin beging am 24. September die Feier des 90. Geburtstags der Nestor der deutschen Musiker, *Wilhelm Heinefetter*. Der Jubilar war ein einst von Richard Wagner sehr geschätzter Dirigent, dem viele Musiker ihre Ausbildung verdanken. H. gibt auch jetzt noch Unterricht.

TODESNACHRICHTEN

— In Dresden beging die bekannte Gesangslehrerin *Luise Ottermann* Selbstmord. Furcht vor Erblindung war das Motiv der Tat. L. O. sang in früheren Jahren an den Opern von Köln, Leipzig und Dresden; 1908 trat sie in den Lehrkörper des Dresdener Konservatoriums ein.

— In Heidelberg starb an den Folgen einer Halsoperation Prof. Dr. h. c. *Andreas Moser*. Geboren in Semlin an der Donau am 29. November 1859, wollte er zuerst Ingenieur werden, sattelte aber dann um und wurde 1878 Schüler von Joseph Joachim an der Berliner Hochschule. Ein sich einstellendes nervöses Armleiden vereitelte die Virtuosenlaufbahn und brachte ihn zum Lehrberuf, wo ihn Joachim zum Assistenten nahm. A. M. wurde 1888 ordentlicher Lehrer an der Berliner Hochschule, 1900 Professor. Der Verstorbene betätigte sich auch schriftstellerisch; so stammt von ihm eine Biographie von Joachim, weiter veröffentlichte er den Briefwechsel zwischen Brahms und Joachim und gab eine dreibändige Violinschule gemeinsam mit Joachim heraus, die aber so ziemlich von ihm allein war. Andreas Moser war der Vater des Heidelberger Musikwissenschaftlers Hans Joachim Moser.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der Oberregisseur der Stuttgarter Oper, Dr. *Otto Erhardt*, erhielt folgende ehrenvolle Einladungen zu Inszenierungen: für Oktober 1925 in Chicago R. Strauß' „Der Rosenkavalier", für November 1925 in Barcelona die italienische Erstaufführung des „Intermezzo", für Dezember 1925 in Turin die italienische Erstaufführung der „Ariadne auf Naxos" (in der neuen Fassung). Schließlich von Darmstadt für die Inszenierung von Pfitzners „Palestrina" (der dortigen Erstaufführung). Wegen seiner Stuttgarter Verpflichtungen konnte Dr. Erhardt nur die Berufung nach Turin annehmen.

— *Die Weber-Ausgabe der Deutschen Akademie.* An alle Besitzer von Notenautographien (nicht Briefen, Schriften, Bildern) Carl Maria von Webers erläßt die Deutsche Akademie die dringende Bitte, zum Nutzen der unter ihrem Schutze vorbereiteten ersten kritischen Gesamtausgabe der Werke Webers zweckdienliche Mitteilungen an den Leiter der Veröffentlichung Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Heidelberg, gelangen zu lassen.

— *Hubert Patákys* zweiaktiges Musikdrama „Traumliebe", das im März d. J. am Deutschen Nationaltheater in Weimar seine Uraufführung mit großem Erfolg erlebte, ist vom Verlag Alte und Neue Kunst, Berlin, erworben worden.

— *Verdis „Aida"-Ouvertüre.* Verdi hat ursprünglich zu „Aida" eine Ouvertüre komponiert, die er aber dann durch ein kurzes Vorspiel ersetzte. Das Manuskript der Ouvertüre hat bisher im Archiv von Busetto geruht. Jetzt ist es in den Besitz Toscaninis gelangt, der die Ouvertüre in diesem Winter gelegentlich der geplanten Neueinstudierung von „Aida" in der Mailänder Scala zum erstenmal zu Gehör bringen wird.

— *Eine historische Kirche als Konzertsaal.* Die Stadt Mühlhausen in Thüringen beabsichtigt, die alte Kornmarktkirche, eines der kulturhistorisch wertvollsten Gebäude der Stadt, die dem Verfall nahe ist, zu einer Stadthalle oder einem Konzert- und Theatersaal umzubauen. Es wurde ein Preisausschreiben für den besten Umbauentwurf ausgeschrieben. Unter den eingegangenen Entwürfen wurde der von Prof. Schultze (Naumburg) als Grundlage für den Umbau bestimmt.

— Die *Volksmusikpflege* hat auch in Mannheim für den nunmehr beginnenden Konzertwinter eine Anzahl von Veranstaltungen vorgesehen, die zu ganz mäßigen Preisen allen Kreisen der Bevölkerung zugänglich sind. In dem vom Stadtrat eingesetzten Ausschuß für Volksmusikpflege, dem die Ueberwachung der ganzen Institution obliegt, sind außer der Stadtverwaltung und den sämtlichen Rathausfraktionen auch zahlreiche große Verbände unserer Stadt und die beiden Theatergemeinden vertreten. Das erste Symphoniekonzert hat unter Leitung von Kapellmeister Werner v. Bülow bereits stattgefunden.

— Von *Otto Siegl*, dem hochbegabten jungen Wiener Komponisten, ist vor kurzem im Verlag Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) eine Sonate für Bratsche und Klavier erschienen.

— Aus Wien wird gemeldet: Ein vom Unterrichtsminister und allen Landeshauptleuten Oesterreichs unterzeichneter Aufruf forderte alle Kunstinstitute, Konzerthäuser, Kinos, Konzert-Kaffeehäuser, Radio- und sonstige Musikfreunde auf, *Johann Straußens* 100. Geburtstag, 25. Oktober 1925, durch ausschließliche Darbietung Straußischer Weisen würdig zu feiern.

— Die Stadt *Philadelphia* erläßt aus Anlaß der Feier des 50. Jahrestags ihrer Unabhängigkeit ein Preisausschreiben für neue Kompositionen. Ein aus angesehenen weltlichen und geistlichen Musikern Amerikas gebildetes Komitee soll aus den einlaufenden Originalpartituren die besten Werke auswählen, und zwar werden preisgekrönt: die beste Oper mit 3000 Dollar, die beste Symphonie mit 2000 Dollar, die beste Ballettmusik mit 2000 Dollar und der beste a cappella-Chor mit 500 Dollar. Die Oper muß bis zum 1. März, die übrigen Arbeiten müssen bis 1. April 1926 an die Adresse des Organisten der St. Clemens-Kirche in Philadelphia, Mr. Henri S. Frey, unter einem Motto und mit einem verschlossenen Briefumschlag, der die genaue Anschrift enthält, eingereicht werden. An dem Preisausschreiben können sich Komponisten aller Nationalitäten, gleichviel, wo sie ihren Wohnsitz haben, beteiligen. Die Bekanntgabe der Sieger erfolgt im Mai 1926. Für deutsche Tonsetzer ist es noch wichtig, zu wissen, daß etwaige Texte in englischer Sprache geschrieben sein müssen. Das Ausschreiben beansprucht für die Preise nur das Erstaufführungsrecht.

— Der Staat hat für die Berliner Staatsoper die Büste von Albert Niemann angekauft. Der Schöpfer dieser Büste ist Prof. *Reinhold Felderhoff*, die Büste soll demnächst in der Staatsoper aufgestellt werden.

— In Eisenstadt, wo Haydn lange Jahre hindurch als fürstlich Esterhazyscher Kapellmeister gewirkt hat, soll ein *Haydn-Denkmal* errichtet werden. Das Monument soll auf dem Platz vor der Bergkirche errichtet werden, in der sich Haydns Grabstätte befindet.

— Der *St. Michaelis-Kirchenchor zu Hamburg* legte seinen 11. Jahresbericht und Abrechnung vor.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen heute als Beilage das stimmungsvolle, fein empfundene Lied „Geistergruß" von *August Reuß*, dem bekannten, in München ansässigen Komponisten, der unsern Lesern kein Unbekannter ist. Die schönen Verse stammen von dem verstorbenen Heidelberger Dichter Adolf Schmitthenner.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Eine neue, hochinteressante Musikerbiographie

Soeben erschien:

MAX BROD
Leoš Janáček
Sein Leben und sein Werk

U.E. Nr. 8169 / In vornehmen Pappband Mk. 2.50

Der bekannte Dichter zeichnet mit sicheren Strichen zum erstenmal eine der bedeutendsten und interessantesten Gestalten des modernen Musikschaffens. In lebendiger Darstellung verfolgt er Werk und Werdegang des Meisters, der gerade in der letzten Zeit weit über die Grenzen seiner mährischen Heimat hinaus Anerkennung u. Ruhm gewonnen hat.

Universal-Edition A.-G., Wien-NewYork

Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel

Veranstaltet anlässlich der Feier des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft Basel vom 26. bis 29. September 1924

geheftet 12 Reichsmk., in Leinen gebunden 15 Reichsmk.

Der Bericht bringt sämtliche auf dem Kongress von den berufensten Vertretern gehaltenen Vorträge, 46 an der Zahl, die alle Gebiete der Musik und der Musikgeschichte in spezieller oder allgemein interessierender Fragestellung umfassen, vom deutschen Minnegesang bis zum Problem der Bachschen Kunst der Fuge oder den Problemen moderner Rhythmik und Harmonik. Auch das Wesentliche der sich an die Fragen anschließenden Diskussionen ist mitgeteilt. Die wertvollen Resultate des Kongresses werden somit in übersichtlicher, würdiger Form der Wissenschaft als dauernde Errungenschaft erhalten.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

BRUNO WEIGL
HARMONIELEHRE

in zwei Teilen

I. Die Lehre von der Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe

Umfang: I—XVI und 408 Seiten mit 782 Notenbeispielen und zahlreichen Tabellen

II. Musterbeispiele zur Lehre von der Harmonik

Umfang: 120 Seiten

In Ganzleinen gebunden
Teil I: Mk. 12.—; Teil II: Mk. 8.—

Die Harmonielehre, die nach den Umwälzungen der letzten Jahrzehnte notwendig kommen mußte, ist nunmehr erschienen. Jeder ernste Musiker und Musikstudierende muß zu diesem Buche greifen. In ihm werden die bisherigen Harmonielehren in großer Synthese rückschauend zusammengefaßt und mit einer erschöpfenden Behandlung der außertonalen Satztechnik bis zur jüngsten Moderne ausgebaut. Der erste, theoretische Band findet seine praktische Ergänzung in der reichhaltigen, hochwertigen Beispielsammlung des zweiten Bandes. Einer der bedeutendsten Theoretiker hat hier aus langjähriger Lehrerfahrung heraus
sein Lebenswerk geschrieben

B. Schott's Söhne / Mainz
Leipzig - London - Brüssel - Paris

Das schönste Geschenk
für jeden Musikfreund ist die

Allgemeine Geschichte der Musik

von

Dr. Richard Batka und Prof. Dr. Wilibald Nagel

Drei stattliche Halbleinenbände in Lexikon-Format
Mit 630 Abbildungen. Preis Gm. 28.—

Nach den neuesten Forschungen gemeinverständlich bearbeitetes Übungs- und Nachschlage-Werk allerersten Ranges. Von der Fachpresse glänzend begutachtet. Vornehm ausgestattet.

Band I
behandelt die Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten bis zum Mittelalter

*

Band II
reicht bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

*

Band III
führt bis zur Schwelle der Neuzeit

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

NEUE MUSIK-ZEITUNG
47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 4

Situation des Tones / Von Hans Schorn (Karlsruhe)

„Nur wer mit mir sich wandelt, bleibt mit mir verwandt." (Nietzsche.)

Der greifbaren und gegenwärtig besonders gesteigerten musikalischen Nervosität fehlt es nicht an Aerzten. Sie drängen sich in Massen zu, um die Zuckungen und Konvulsionen zu heilen, die augenscheinlich in bedrohlichstem Ausmaß durch den rauhen Gegensatz zwischen einem aus vergangenen Tagen überkommenen musikalischen Psychologismus und einer frisch aus dem Rhythmus der Zeit heraus konzipierten Wirklichkeitskunst heraufbeschworen wurden. Es ist nicht leicht, die Berufenen von den Quacksalbern zu unterscheiden, ja es ist noch weit schwerer zu entziffern, ob der eigentliche Krankheitsherd nun schon tatsächlich entdeckt sei. Ich glaube es vorläufig nicht, denn das Merkwürdigste ist, daß die meisten dieser Doktoren den Sitz der Krankheit fast ausschließlich bei den Neutönern, bei den „revolutionär" Gesinnten suchen und ihnen kurzerhand die Zwangsjacke der klassischen Harmonik wieder anziehen wollen. Sie meinen, die Musik sei gerettet und ihr alter Offenbarungszauber einfach wiederherzustellen, wenn sie unter solche altmeisterliche Kontrolle gerate. (Etwa wie eine Prostituierte in die Besserungsanstalt!).

Diese Diagnose ist falsch, denn sie beruht auf der gar zu primitiven Annahme, daß die heutigen Zersetzungs-Erscheinungen etwas Künstliches, von ein paar Fanatikern bösartig Gewolltes seien, daß sie sich keineswegs naturnotwendig aus der jetzigen *Situation des Tones* überhaupt ergeben, die eben nicht mehr statisch, wie die klassische Periode z. B. sich auf dem Prinzip der Ruhe aufbaut, auch nicht mehr dynamisch auf den Schwankungen von „Heiß" und „Kalt" oder unruhig auf den Affekten und Effekten des Chromos und des Enharmonischen basiert, sondern endlich erlöst und gelöst sein will von all diesen Hemmungen, um frei von jedem philosophischen Gefühlsdusel und ohne psychische Innendynamik sich zur reinen Form- und Spielmusik entwickeln zu können. Das eine ist doch jedenfalls klar: die Lebensfrage der jüngsten Musikentwicklung heißt nicht so sehr Tonalität oder Atonalität, wie gar viele meinen. Wohl wird von der Entscheidung über diese mehr stilistisch-musikalische Kontroverse auch manches abhängen, aber vorläufig verwirrt nur die Hypnose dieser beiden Schlagworte, die ihre Kraft allein aus der vergiftenden Atmosphäre des politischen Parteihaders beziehen. Denn sie gibt den senilen Anhängern der schulgerechten Terzenklänge und selbst den ehrlich überzeugten Traditionsbewahrern einen überbetont scharfen Defensivcharakter gegenüber der ebenfalls übermäßig hitzigen aggressiven Politik der Musikreformer, die ihrerseits auch große Verheerungen anrichtet, insofern diese Jüngsten in zwangsläufiger Abwehrstellung bald nur ironisch-spielerisch reflektieren, bald allzu radikal reagieren und deshalb als scheinbar problematisch zerrissene Modemusiker sich selbst den Weg zum Herzen unserer Zeit versperren, der sie doch innerlich erheblich näher stehen. Der Streit erhält zudem durch solche halb akademisch, halb polemisch gefärbte Einstellung einen stark theoretisierenden Zug, mit dem praktisch gar nichts gewonnen ist. Die Gefahr bleibt latent, und eine Krisis wird erneut unter prinzipiell um so schärfer zugespitzter Kontrastierung ausbrechen, wenn es nicht rechtzeitig gelingt, die vermeintlich polaren Gegensätze auf ein Grundproblem zurückzuführen. Man trete einmal an den ganzen umstrittenen Fragenkomplex mit der Kantschen Begründung heran, daß Musik als „tönende Kunst" uns nicht gegeben, sondern aufgegeben ist, und daß es somit allen Produzierenden zunächst überlassen bleiben muß, den Begriff der Musik von sich aus jeweils neu herauszuarbeiten, d. h. frei von falschem Idealismus und hochtrabender Phraseologie seine wirklichen und wirkenden Klangkräfte zu erkennen, sowie unter prägnanter Entwicklung dieser Elementarkräfte für einen neugeistigen Inhalt zu sorgen, welcher der gegenwärtigen Lebensauffassung und den heutigen Anforderungen an Kunst entspricht. Das schicksalvolle Grundproblem wäre also mit einer bloß sentimentalen Nachahmung und genießerischen Erinnerung an das Altgewohnte ebensowenig zu bewältigen, wie durch leichtfertig-begeistertes Gerede über das Neue, denn praktisch genommen betrifft es unsere von Grund aus veränderte Einstellung zum Tönenden in allererster Linie. Zum Ton also wieder einen festen Standpunkt zu gewinnen, das ist die dringlichste Aufgabe, bis zu den letzten Wurzeln dieses tonlichen Phänomens zunächst vorzudringen, ist wichtiger, als alles Theoretische und Abstrakte. Die Situation des Tones bleibt allerdings ungeklärt, solange man sie entweder für historisch fixierbar hält oder gar einseitig auf einen ganz bestimmten Stil festlegen will. Denn das Tonbewußtsein — eine Vibrationsempfindung von hochgradiger Reizform und wechselnder Resonanzfähigkeit — ist konzentrierteste Zeiterscheinung und an die Veränderungen dieser Zeit jeweils eng gebunden,

die Musik muß sich seinem Zeitcharakter neu anpassen, natürlich unter vernünftiger Anlehnung an das unmittelbar Vorausgegangene, soweit noch lebensfähige Beziehungen bestehen.

Es geht also heute um die Lebendigerhaltung dieser Ursubstanz aller Musik. Noch wird die Aufmerksamkeit der meisten durch den Streit an der Oberfläche abgelenkt. Und doch trifft man auf jener schmalen Brücke, welche über die tiefe, zwischen Tonalikern und Atonalikern aufgerissene Kluft führt, zuweilen schon Menschen, in deren Denken sich diese entgegengesetztesten Bestrebungen versöhnend berühren. Denn in aller Stille haben sich da wenige, aber wirklich Interessierte um so ernster und ruhiger dem Grundproblem der Tonkunst zugewandt und unbekümmert um die Bewegungen und Strömungen an der Oberfläche der tatsächlichen Situation des Tones nachgeforscht. Was sie säten, wird die Zeit ernten, zumal es sich dabei um Anschauungen und Forderungen handelt, die zum Teil weit vor der Geburtsstunde der sog. „neuen Musik" liegen, aber durch diese erst den rechten Anstoß zu voller Auswirkung erhalten haben. Max Reger z. B. war gewiß kein herzloser Zertrümmerer und kalter Verächter des Ueberkommenen. Doch schon 1908 — zu einer Zeit also, wo die Begriffe tonal und atonal noch kaum existierten — schrieb er einen interessanten Aufsatz über „Degeneration und Regeneration in der Musik", der den kritischsten Punkt des heute so heftig tobenden Streites mit aller Schärfe antizipiert und auch deutlich genug ausspricht, warum das harmonische Tongebäude rein bautechnisch einer Reihe erheblicher Reparaturen bedürfe. Früher und erst recht später in seiner praktischen Lehrtätigkeit kam Reger ebenfalls zu dem Ergebnis, daß sich nicht im Ausdenken marktschreierischer Klangzaubereien das Ideal der Musik erschöpfe; er warnte seine Schüler stets nachdrücklichst vor jenen buntscheckigen Flickereien und plumpen Stimmenknäueln, die an die Stelle durchsichtig feingliedrigen Stimmengewebes treten, und wodurch die Degradation der Einzelstimmen zum Füllsel Gesetz zu werden drohe.

„Degradation der Einzelstimmen zum Füllsel", ich glaube, damit hat Reger recht eindeutig bezeichnet, was zur Auflehnung und Selbstrettung des Tones gegen die Erdrosselung durch die Harmonie geschehen mußte und tatsächlich bereits mehrfach geschah, auch im Sinne eines andern Wortes von ihm: „Nur die können Großes leisten, die den schlichten Ton treffen, ohne hohl zu werden." Ueberdies was will schon die Ueberschrift „Degeneration und Regeneration in der Musik" anderes als klar scheiden zwischen Untergangsklängen und Zukunftstönen in jener Kunst, deren Existenz zweifellos vom Ton abhängt? Den Prinzipienreitern von rechts und von links, die mittlerweile über Undefinierbares nicht hinauskommen konnten und im Klischee des So oder So zu erstarren drohten, sei diese heilsame Lektüre empfohlen. Denn gerade in dem erwähnten Aufsatz erweist sich Reger als ein Führer, der unserer Zeit gemäß ist, darin übrigens Busoni nicht unähnlich, dessen zerstreute Aufzeichnungen in das Wesen der Musik hinabdringen und Totalitätsrichtung zum Tonerlebnis haben. Bei Busoni finde ich z. B. das bezeichnende Wort: „Das Raffinement der Sparsamkeit scheint mir das nächste Ziel, nachdem das Raffinement der Verschwendung gelernt worden ist." Auch das beleuchtet — unparteiisch oder überparteilich — die Situation des Tones und die konkrete Aufgabe, auf die es allein ankommt. Wenn heute Paul Bekker die Frage noch deutlicher formuliert hat und geradezu beweist, warum auf die Musik des Geistes und der Ideen, auf Musik, die sich immer mehr löste vom Leibe des Klanges und sich in abstrakte Klangvorstellungen verflüchtigte, ein Rückschlag zur Musik des Klanges und zur körperlichen Organik des Einzeltons einsetzen mußte, so ist damit das Urwesenhafte, leider aber noch nicht allen musikalischen Stilrichtungen der Gegenwart Gemeinsame ebenfalls ausgesprochen und das Primat einer höheren Musikalität keineswegs aus der pseudo-ästhetischen Wertbestimmung oder Bevorzugung einer besonderen Richtung, sondern aus der ästhetischen Grundbedingtheit und heute maßgebenden Erkenntnis des tonlichen Wesenscharakters gefolgert.

Es ist daher wohl auch kaum ein Zufall zu nennen, daß in den letzten Jahren eine augenfällige Wiederhinwendung zu den Grundelementen der Musik zu beobachten ist und der Ton als solcher wieder anfängt, ästhetisches Objekt zu werden. Mannigfaltigste Beiträge zu seiner Wesenserkenntnis wurden geliefert und eine Neuerkennung seiner ursprünglichsten Gesetzlichkeit versucht. Es waren und sind sowohl Wissenschaftler wie Musiker, bei denen diese „Elementarneigung" zu finden ist. Bei beiden ergab sich dazu die Notwendigkeit aus der einfachen Ueberlegung, daß eben jede Musik, auch die wahrhaft königliche und majestätische, von gar vielen nüchternen und gemeinen Bedingungen abhängig ist, und daß jede Möglichkeit eines vertieften Zuhörens von einer bezwingenden inhaltlichen Stoffbestimmung des einzelnen Tones ihren Ausgang nehmen muß. Denn das Primitivste und Allgemeingültigste, das man von jeher über Musik aussagen kann, ist doch wohl, daß sie sich eben aus Tönen zusammensetzt, und daß diese Töne und alle aus ihnen bezogenen Klangkomponenten von Menschen gehört werden, d. h. als Vibrationsgefühle eine seelische Druckempfindung auslösen sollen.

Der Ton ist das dinglichste, sachlichste Element, also der primäre naturgegebene Bestandteil eines musikalischen Gebäudes. Er ist immer noch die leibliche Voraussetzung für jede seelische Wandlung, die sich vielleicht durch die Aufeinanderfolge von Einzeltönen oder durch die Nebeneinanderstellung von Tongruppen ergeben

kann. Wie die Dichtkunst sich immer wieder des Wortes, die Architektur irgend eines festen Materials bedienen muß, um ihr Wesen zu offenbaren, so kann sich die Musik, wofern sie nicht gedruckter Lärm bleiben will, eben nur durch den Ton reproduzieren. Der Ton ist der Hintergrund für alles vordergründige Geschehen, die Unterstufe zu allem oberstufigen Genießen und Erleben. Der Ton ist physikalisch gegeben und seine Erzeugung durchaus einfach und klar, uns ist es jedoch aufgegeben, ihn aus dieser physischen Erstarrtheit, aus dem rein mathematischen und körperlichen Anfangsstadium zu befreien und vom Druck des Empirischen zu lösen. Der Ton hat dann um so größeres Daseinsrecht, je hörhafter er zu werden vermag und je stärker bei der durch die Erschütterung der Luft hervorgerufenen Berührungsempfindung unsere Fähigkeit zu seiner lebendigen Umdeutung und produktiven Empfängnis ist. Es klingt paradox, ist aber dennoch Wahrheit, daß jene Perioden die musikalischsten sind, in denen man den Ton nicht zum Mittel einer vorgeformten Sprache degradiert, sondern ihn immer aus sich selbst neu produzieren läßt und bereitwillig aus der abgelebten Formenwelt zu seinem Ursprung zurückkehrt — und damit zu unserem eigenen Ursprung —, um von da wieder einen großen Anlauf zu nehmen, der alle aus früherer Zeitempfindung und veralteter Zeittendenz mittlerweile angesetzten Inkrustationen zerbricht. Sensible Ueberkultur und sanfte Normalität erzeugen Musik als bequemen Modeartikel und bedingen spannungslose Kunst statt glühendem Leben; wenn jedoch den schöpferischen Menschen bei der Projizierung ihrer Gedanken und Gefühle der Ton als schwerstbelastetes Fundament stets bewußt bleibt, wenn sie ihn gleichsam als innersten Kern empfinden, um den sich alles Weitere außenhäutig ansetzt, dann entstehen herzhafte Tonstücke und Werke, die zu allem Morbiden, Klügelnden, Wehklagenden und Beschwerten die schärfste Reaktion darstellen. Zwingend Primitives, aus Augenblicksfreude Geborenes taucht dann in strahlender Derbheit auf. Das Unpathetische wird Trumpf, zwanghaft Gassenbübisches und Barbarisches wohl auch, aber doch etwas in seiner Simplizität erfrischend Menschliches, das frech der überfeinerten und pathetischen Massenentwicklung von gestern und vorgestern die künstliche Maske vom Gesicht schlägt und sich als wahre, weil nicht von der Tradition erkaltete und durch historizierende Absichtlichkeit getrübte Kunst der Zeit reklamieren lassen kann.

Eine Doppelwelt tut sich somit auf, je nachdem ein Musiker der Situation des Tones gegenüber sich als zeugender Neugestalter oder als Hüter einer überkommenen Wohltemperiertheit verhält, je nachdem er als Tonsetzer die formalen Bewegungskräfte der Musik von der Quelle stets neu ableitet oder als Tonkünstler den unübersehbaren Formenschatz von den Altvordern übernimmt und fortpflanzt, ohne sich weiter um eine etwaige inzwischen eingetretene Aenderung im Wesenscharakter des Tonfundaments selbst zu kümmern. Es ist jedenfalls offenbare Selbsttäuschung, wenn man auf diesem Gebiet mit ewig gleichbleibenden, positiven Gegebenheiten rechnet. Akustisch ändert sich allerdings nichts, bei gleicher Schwingungszahl werden immer wieder dieselben Töne herauskommen; jedoch die psychischen und psychologischen Voraussetzungen ändern sich mit der Geschichte der Menschheit, ja schon mit dem Alter jedes Einzelnen. Somit kann hier nur eine Einstellung maßgebend sein, welche diesem schwankenden Auffassungsvermögen des Ohres gerecht wird, und demnach eine dem wirklichen Tonempfinden adäquate Anpassung, welche vor allem die Wirkung der gestaltwerdenden Töne stets bewußt beim Schaffensvorgang miteinsetzt. In der Heraufkunft eines neuen Melos, im Abschied vom Chromos ist dieser Drang, dem Zeitgefühl gerecht zu werden, sicher das ausschlaggebende Moment, bei den Bemühungen um einen akkordlichen Weiterbau aber noch zweifelhaft, obwohl auch dort das offenbare Ziel sein müßte, durch ähnliche Erneuerung der tönenden Grundkräfte gerade die seriöse Musik, die noch selten in einer Zeit dem Volk so fern stand wie heute, dem freundlichen Alltag wieder zuzuführen. Ob dies prinzipiell nur durch linear-horizontales oder durch vertikal-harmonisches Musizieren zu erreichen ist, bleibe hier unentschieden; denn Schlichtheit und Einfachheit braucht nicht absolut ein Anfang, es kann auch letztes, kompliziertes Resultat der Entwicklung eines gesunden, feinnervigen Musikempfindens sein. Mit der schweißtröpfelnden Mühsamkeit derer, die da täglich an die tönende Drehbank treten und ehrsam weiterwerkeln, wie es hundertmal und tausendmal schon geschah, ist freilich nichts zu erzielen. Musik gedeiht nur in frischem Märzwind, sie verlangt auch mutige Experimente. Zu Unrecht hört man heute so viel heuchlerische Worte des Bedauerns über alle Versuche zur Erweiterung oder Begrenzung des Tonsystems; sie sind unbedingt nötig, wenn dabei manchmal auch schmerzhafte Gedanken wie Ameisen in armen Gehirnen wimmeln und wohl die Meisten der von der Zahlengrippe Befallenen das Rechenexempel nie lösen werden; denn in all diesen Bemühungen um eine neunzehnstufige Skala, um eine Viertel- und Sechsteltonmusik und selbst in der Zwölftonschrift steckt auch der gesunde Trieb, dem Wesen des Tones näherzukommen, als es bis heute mit der diatonischen Skala möglich war. Wir werden auf diesem Gebiet sicherlich noch Vieles erfahren, theoretisch ist ja der Komplex unerschöpflich, und es ist unsinnig, bald einen statuarisch erstarrten Expressionismus zu prophezeien. Zweifellos darf die Musik als solche niemals von dem riesengroßen Götzen Pythagoras einfach verschluckt werden, aber diese Gefahr droht am allerwenigsten in

dem Augenblick, wo man eine neue exakte Relation zwischen den physischen und physikalischen Grundlagen als genau bestimmbaren Teilen und ihren psychischen und psychologischen Folgerungen sucht, die bisher ganz nebelhaft dem „Seelischen" überlassen wurden. Deshalb sind auch alle Untersuchungen über „farbenempfindliche" Musik etwa und jene Versuche einer Fühlungnahme im neuen Grenz- und Zwischengebiet (z. B. Lichteffekte der Musik nutzbar zu machen und Teilfunktion werden zu lassen) durchaus keine Beförderungsmittel der Verkalkung, sondern sehr beachtliche Anstrengungen, endlich zu wertvollen prinzipiellen Klarlegungen über die Vorgänge im Seh- und Hörzentrum zu gelangen und den Ariadnefaden in ein sonst unentwirrbares Labyrinth zu finden.

Leider leben wir aber noch in der relativen Welt von heute, das utopische Reich des idealen Ausgleichs aller Antinomien winkt in so weiter Ferne, daß wir Sehnsüchtlinge die allgemeingültige Problemlösung nur als Geduldspiel zu Ende denken können und inzwischen uns mit jener Spirallinie der Entwicklung in aller Kunst abfinden müssen, die dem Barometerstand der Zeit ungefähr vernunftmäßig entspricht. Die Nervenmenschen von heute sind skeptisch geworden gegenüber dem klangsatten Kolorit, sie faßt ein Ekel vor der nichts als schönen Form einer Kunst, die eine ungeheure Seelenleere dekorativ verhüllt. Das programmatische Musikantentum des neunzehnten Jahrhunderts hat sich zu leblosen Monumenten versteinert, die trotz tückischer Aufreizung durch überkultivierte und raffinierte Klangmittel weder Siede- noch Tiefpunkte aufkommen lassen. Das klassische Epigonentum ist durch den romantischen Symbolstil umgebracht, aber auch dieser selbst hat das Persönliche dem Massigen geopfert. Denn gerade seine heillos der Technik verfallene Periode ward zusehends eine Provokation des individuellen Tonbewußtseins, dessen Eigenart im stereotypen Formelkram der Harmonielehre und in den Formalien der Struktur versank. Man hat den bestimmten Eindruck, daß es allen Komponisten jener Zeitspanne mehr auf Quantität als auf Qualität ankam, daß sie ihr Bestes, das Wahrhafte und Persönliche oft sinnlos um der glänzenden Außenhülle willen verschleuderten. Wohl hatten solche aus Materialismus und Rationalismus zusammengesetzte Werke einstens gewaltige epochale Bedeutung, doch sie überdauerten ihre Zeitlichkeit kaum und sind heute vielfach nur noch historische Angelegenheiten und gehemmt durch die Fesseln ihrer konventionellen Aesthetik, über deren Normalebene wir Heutigen bedenklich den Kopf schütteln. Wir fühlen darin trotz aller Narkotika und Stimulantien keinen Zuwachs an Substanz, eher einen Zerfall in Verstecktes und Verkapseltes. Diese Musiker hatten die Autorität der Freiheit gegenüber der Situation des Tones verloren, sie gaben in der Aufwühlung des Gefühls und in der erzeugten Spannung der Nerven wohl auch ihr Persönlich-Konkretes, sie waren Tonartisten von selten ekstatischer Gefühlsverschwendung, aber keine Tongestalter, die sich von den tyrannischen Vorschriften zusammengefrorener Gesetzlichkeit freizumachen vermochten. Jener Instinkt zur Selbstbeschränkung fehlte ihnen, der über allen kühnen Verschleifungen und raffinierten Harmonisationen in der Musik letzten Endes eine Kunst der Töne, doch nicht eine pathetische Massenentbindung von Noten sieht. Das ist aber gerade der Gewinn der Anstrengungen der letzten zehn Jahre, daß alle hypothetischen Vermutungen über die offenbaren Mängel der Vorkriegsmusik und alle Versuche, ihre Klangbreitaktik vielleicht doch noch durch die Mischung mit einem schalen Orientalismus oder durch exotische Ueberfremdung lebensfähig zu erhalten, der Gewißheit Platz machen mußten, daß sich inzwischen ein grundsätzlicher Wandel in der Situation des Tones vollzogen hat. Modern gleich welcher Richtung kann daher nur eine Musik sein, die sich auf den Boden dieser Tatsache stellt, d. h. von der Zeit gewollte, im Zeitcharakter nun einmal begründete Reaktion gegen die extreme Entwicklung von gestern und vorgestern mitmacht. Denn wir wollen Ohrenzeugen einer Musik sein, die in ihrer seelischen Bewegtheit wirklich ein „großes Stimulans zum Leben" enthält und das Leben ohne Musik zur Strapaze, zum Irrtum stempelt. Schon Nietzsche forderte mit Recht „Musik als Erholung, nicht als Aufregungsmittel", somit eine jasagende und jatuende Kunst, die unser Fühlen zu angenehmer Lebensfreude ansteigen macht und in gehobener Augenblicksstimmung alle von Melancholie beschwerte Lebensunlust wegspült. Wohl soll Musik ein klingender Rausch sein, aber mit der Wirkung jener „heiligen Nüchternheit" Hölderlins, die den Gefühlsstrom durch kristallklare Tonwerte regelt, doch nie durch trübe Tonfluten vergewaltigt. Tonkunst vermag also offenbar nur klärend zu wirken, wenn sie die Qualität des Einzeltons achtet und den waltenden Elementen seiner Natur Ausdruckswirklichkeit verleiht; in solcher Grundlegung sind die Entfaltungsgesetze aller gegenwärtigen Musikalität enthalten, deutlich aber auch dem mißtönenden Quantitätsprinzip das Todesurteil gesprochen und aus der veränderten Situation des Tones ein eindeutiger Endzweck der gegenwärtigen und künftigen Musik abgeleitet: sie muß der Zuendeführung des alten Systems mit tausend neuen Lebensanfängen trotzen, sie kann jene Mumienmusik nur durch den Einzelton überwinden.

Jean Pauls Beziehungen zur Musik

Zu seinem 100. Todestag (14. November)

Jean Paul, einer der gefeiertsten Schriftsteller seiner Zeit, wird immer mehr aus der lebendigen Literatur verdrängt. Die Gründe hiefür sind zu augenscheinlich, als daß sie einer Erörterung bedürften. Ich muß zugeben, es ist nicht immer ein Genuß, Jean Paul zu lesen; er ist zu sehr Kind seiner Zeit: neben einer unglaublichen Notizengelehrsamkeit die weinerliche Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts. Und doch ist seine künstlerische Stellung, seine Bedeutung als Wegweiser vom Sturm und Drang zur Romantik zu überragend, als daß wir ihn so nebenhin in Literaturgeschichten erwähnen dürften.

In einer größeren Schrift habe ich es unternommen, Jean Pauls Beziehungen zur Musik aufzuzeigen, ihn hineinzustellen in den Kreis der Herder, Heinse, Wackenroder, Tieck, Novalis, E. T. A. Hoffmann, d. h. in den Kreis derer, die nicht nur musikalische Interessen hatten, sondern die als erste die Kunst der Töne als gleichberechtigt mit den anderen Künsten auffaßten. Einige von ihnen gingen sogar so weit, daß die Musik bei ihnen Dichtungselement wurde; damit leiteten sie nicht nur eine ganz neue Epoche des Musikempfindens und der Musikwürdigung ein, sondern damit war die Epoche der romantischen oder, wie Jean Paul in seiner Vorschule der Aesthetik sagt, der musikalischen Dichtkunst in die Erscheinung getreten.

Verfolgen wir die Annäherung von Dichtung und Musik, so ergibt sich eine geschlossene Linie von Herder bis Richard Wagner. Die Einwirkung ist eine wechselseitige; das Kunstwerk Wagners ist die augenscheinlichste Manifestation einer Verschwisterung aller Künste zum Gesamtkunstwerk der Romantik. Religion, Liebe und unendliche Kunst — oder Gott, das Weib und die Musik — sind die Pfeiler der romantischen Kunst und Philosophie. Und alle drei sind letzten Endes doch eins: „Die Liebe ist das Amen des Universums" und Musik ist Liebe und Religion. Die Wurzeln aber dieser neuen Auffassung der Musik als Grundpfeiler einer Weltanschauung, als der höchsten Kunst, in der sich alle anderen Künste auflösen, liegen in der Musikästhetik Herders, der ausgehend von der neuen entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise mit dem Impuls des neuen Erlebens die Musikästhetik überhaupt schafft. Bei ihm sind die neuen romantischen Ideen im Keim vorhanden, bei ihm die Bewertung der Musik schon beinahe zur Höhe der Gedankengänge Wackenroders, Hoffmanns und Schopenhauers gesteigert. Jean Paul übernimmt die musikästhetischen Ideen Herders und führt diesen oder jenen Gedanken noch weiter. Seine Bedeutung liegt nicht auf diesem Gebiete, sondern das Neue bei Jean Paul sehe ich in der Uebertragung dieser bei Herder nur theoretisch ausgesprochenen Ideen auf das dichterische Schaffen. Wohl ist Herder der große Anreger; aber ohne Jean Pauls musiktrunkene und von musikalischen Anregungen durchglühte Sprache wäre die neue romantische Kunst unmöglich, eine Kunst, die nur gedeihen kann durch Musik, die hinstrebt zu einer Kunst, die nicht von dieser Welt ist, die kühn das verschleierte Bild entschleiert und den Urgrund aller Dinge in faustischem Ringen ergründen will, eine dem klassischen Denken ungeahnte Vermischung von Bewußtem und Unbewußtem, von Gefühl und strenger Gedankenarbeit, von Kunst, Liebe, Metaphysik.

Jean Paul hat keine strenge musikalische Ausbildung genossen, obwohl sein Vater ein tüchtiger Musiker war; über ein dilettantisches Klavierspiel und einige theoretische Kenntnisse kam er wohl nie hinaus; Jean Paul als ausübender Musiker kommt, abgesehen von seinen von den Zeitgenossen sehr gerühmten Klavierimprovisationen, nicht in Betracht; wichtig ist für uns die Rolle, die die Musik in seinem Denken und Fühlen spielt, wichtig der Einfluß, den sie auf sein Schaffen ausgeübt hat. Wie tief dieser Einfluß war, zeigen die vielen treffenden Vergleiche, die er der Theorie der Musik und der Instrumententechnik entnahm. Nur noch E. T. A. Hoffmann hat ähnliche Vergleiche in so großer Zahl. Ein Beispiel: „Schiller ist, wenn nicht der Akkord, doch der Leitton zwischen britischer und deutscher Poesie." Einen solchen Vergleich wird nur der anwenden, der um den Begriff „Leitton" nicht nur musiktheoretisch, sondern auch psychologisch Bescheid weiß. Die vielen Vergleiche dieser Art bringt Jean Paul nicht nur so beiläufig, sondern zumeist als treffendste Charakteristik, als letzte Verdeutlichung einer Situation oder Person. Köstlich ist auch folgende Stelle: „Lukas schwieg sehr willig und schon gewohnt, daß in seiner Ehesonatine die linke Hand, die Frau, weit über die rechte herausgriff." Ferner ein Beispiel aus der Geigensprache: „Ich kann mir die Mühe nicht machen, ... meinem Helden alle kleinen Fugen und Eflöcher nachzuzählen, wodurch er bisher seinen Flamin in sein verliebtes Herz sehen und hören lassen." Wie ich das Innerste der Geige, Stand des Stimmstockes und Lage des Baßbalgens nur mittels der Eflöcher auskundschaften kann, so schwer ist es, in ein verliebtes Herz zu sehen. Das folgende Beispiel in der Orgelsprache: „Aber sie riß alle Register der weiblichen Orgel, das Schnarrwerk, das Flötengetakt, die Vogelstimme, die Menschenstimme und zuletzt die Tremulanten heraus." Sehr häufig werden Flöte und Glasharmonika erwähnt. Die Bedeutung der Flöte in der Literatur setzt sich noch

weit bis in die Romantik fort. Daß Jean Paul eine besondere Vorliebe für die Flöte gehabt haben muß, geht schon daraus hervor, daß Vult in den Flegeljahren Flötenvirtuose ist.

Was seine Beziehungen zu den musikalischen Größen seiner Zeit betrifft, möge nur erwähnt werden, daß er neben seiner Vorliebe für Haydn auch Beethoven geschätzt hat. Ein Zeitgenosse berichtet: „Auch er hatte einmal hier eine Symphonie von Beethoven sehr schlecht aufführen gehört und war davon innigst ergriffen gewesen. Ja, rief er aus, wenn ich nur nach Wien könnte. Aber das kostet zu viel Zeit und bringt mich ganz aus meiner Lebensweise. Aber ich muß doch einmal hin, um das tönende Wien zu sehen und zu hören." Die Hochschätzung Beethovens überrascht um so mehr, als andere Zeitgenossen dem Meister weniger gerecht geworden sind.

Herders neue Lehre: „Musik ist Ausdruck aus dem Inneren heraus" ergibt neue Ausdeutungsmöglichkeiten der Musik. Jean Paul wurde der erste Verkünder dieser neuen Einstellung zur Musik in seinen Werken. Unter dem Klange der Töne arbeitet seine Phantasie und verwandelt sein „klippenvolles Leben in eine romantische Gegend", wie es in den Flegeljahren heißt. Die Musik begleitet in seinen Werken den Menschen von der Wiege bis zum Grabe, in allen Situationen des Lebens und gerade in den bedeutendsten und höchsten spricht Musik zum Menschen und erhöht die edlen Gefühle und Regungen seiner Brust. Es ist interessant zu beobachten, wie dann Musik an einem gewissen Höhepunkt einsetzt, um die Szene bis zum Gipfel zu begleiten und ihr die letzte Weihe zu geben. Die Macht der Musik ist so groß, daß die Menschen erst durch sie das Höchste und Letzte sagen und fühlen können. Ich erinnere an die Liebesszene im 2. Band der „Unsichtbaren Loge" und an die Erkennungsszene zwischen Walt und Vult in den Flegeljahren.

Das Unbestimmte der Töne wird zum Vertreter des Alls, des Weltgeistes, es verknüpft den Menschen mit der Weltseele. In Jean Pauls Werken finden wir dieselbe unstillbare Sehnsucht, die uns aus den Werken der Tieck, Novalis, Schlegel mit heißer Glut entgegenweht.

„Teurer Viktor! im Menschen ist ein großer Wunsch, der nie erfüllt wurde: er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand, aber alles, was du ihm nennst, und alle Freuden sind es nicht; allein er kommt wieder, wenn du in einer Sommernacht nach Norden siehst und nach fernen Gebirgen, oder wenn Mondlicht auf der Erde ist, oder wenn du sehr glücklich bist... Aber diesen Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann, nennen unsere Saiten und Töne den Menschengeist — der sehnsüchtige Geist weint dann stärker und kann sich nicht mehr fassen und ruft in jammerndem Entzücken zwischen die Töne hinein: ja alles, was ihr nennt, das fehlet mir."

Das ist die Grundstimmung des romantischen Gemütes. Die Musik verschärft die Sehnsucht, sie erlöst aber auch vom Leiden, wie auch die Liebe den sehnsüchtigen, faustisch ringenden Menschen erlöst. „Dann lechzete und schmachtete seine ganze Seele; aber die Saiten stillten das Lechzen und die löseten die drückenden Tränen von der vollen Seele los." Nur ein Schritt von der Erlösung vom Leiden durch Musik und der Erfassung der Unendlichkeit durch die Töne ist es bis zum Sich-Auflösen in Töne, zum Sterben in Musik. Das Sich-Auflösen in und durch Musik ist ein beliebtes romantisches Motiv, das bis zu Richard Wagner verfolgt werden kann. „Und du! spiele mir dann das alte Lied der Entzückung, damit ich an den Tönen sterbe, wie ich es schon oft wünschte."

Jean Paul hat den weich-sentimentalen Ton der Wertherstimmung überwunden und sich zu dem romantischen Motiv der Sehnsucht nach überirdischen, unfaßbaren Idealen gewandt. Bei ihm wird die Musik das Mittel, über die Sprache hinaus der Ausdruck zu sein für das in Worten nicht mehr Fixierbare. Die Musik wird aus einem schönen Spiel der Empfindungen zur Metaphysik des faustischen Menschen.

Jean Pauls Antipode ist Robert Schumann. So wie bei diesem das musikalische Schaffen bedingt ist durch dichterische Anregung (Schumann war Dichter, wenn er komponierte), so ist bei jenem das dichterische Schaffen bedingt durch musikalische Visionen. Musik wird Dichtungselement; es handelt sich dabei nicht um Vergleiche aus der Sprache der Musik, wie ich sie oben erwähnt habe, auch nicht um rein theoretisch-musikästhetische Fragen und deren Auswirkung auf die dichterische Gestaltung, sondern es geht darum, daß die Wurzeln der dichterischen Produktion andere werden, daß die Keimzellen des Schaffens bei Jean Paul von Grund aus einen anderen Rhythmus haben als bei den Dichtern der klassischen Periode. Um zum vollen Verständnis seiner Produktionsweise vorzudringen, weise ich auf die Bedeutung der Improvisationen am Klavier hin. Spazier gibt in seinem biographischen Kommentar über Jean Paul (Leipzig 1833) eine Schilderung seines Klavierspiels:

„Es war vorzüglich sein Klavierspiel, durch das er ergriff und in Erstaunen setzte, hauptsächlich darum, weil es ein ebenso eigentümliches, naturwahres und aus innerster Brust frei heraus gedrungenes Erzeugnis war, als die in seinen poetischen Werken ausgesprochenen Ideen und Empfindungen. Denn er spielte nie fremde oder unter irgend einer regelmäßigen Form gebrachte Musikstücke, sondern nur Phantasien, wie sie der Augenblick erzeugte und die Luft wieder davontrug, ohne daß er davon etwas festhielt, als die Gedanken und Träume, die ihm während dieses musikalischen Schaffens entstanden."

Charlotte v. Stein an ihren Sohn, Ende April 1800: „Ich habe mir ein von Innen und Außen sehr schönes Pianoforte gekauft; gestern erschrak ich mich sehr, als Herr Richter wie ein Donnerwetter darauf herumfuhr und zwar mit lauter Phantasien."

Varnhagen schreibt 1808: „Solche Phantasien, sagte er, wie jener Traum eine sei, könne er immerfort schreiben, wenn er nur gesund sei, habe er die Stimmung dazu ganz in seiner Gewalt, er setze sich ans Klavier, phantasiere da auf das wildeste, überlasse sich ganz dem augenblicklichen Gefühl und schreibe dabei seine Bilder hin, freilich wohl nach einer gewissen vorbedachten Richtung, aber doch so frei, daß diese selbst oft verändert wird. Ganz eben dieser Stimmung folge er, wenn er den Leibgeber oder Schoppe in der höchsten Begeisterung reden lasse, diese Figur sei dann ganz er selber."

„Er fing zu spielen an; kühne Griffe, mächtige Akkorde — man stand lauschend umher; nicht einer war in der Gesellschaft, der nicht die innigste Verehrung, die reinste Bewunderung vor dem Manne hegte. Sein Spiel macht daher den tiefsten Eindruck. Man hat oftmals auf die Aehnlichkeit Beethovens und Jean Pauls hingewiesen; ich habe sie beide gekannt und gefunden, daß sie selbst bis auf ihr Aeußeres sich erstreckt... In Jean Pauls musikalischen Phantasien wurde seine Verwandtschaft mit Beethoven erst recht deutlich." Urteile von Musikern fehlen; sicher müssen wir uns dem allzu großen Lobe gegenüber etwas skeptisch verhalten; hier spielt auch die Größe seiner musikalischen Begabung keine Rolle, sondern es ist von grundlegender Bedeutung, daß aus solchen musikalischen Ergüssen heraus ein poetisches Kunstwerk geboren wurde. Die Stunden am Klavier sind die Präludien zu seinem poetischen Schaffen. Das spricht Spazier deutlich aus; auch die in Jean Pauls Werken vorkommenden Träume scheinen aus solchen Visionen gleichsam aus dem Nebelreich seiner in ihm schlummernden Töne aufzutauchen. Das Urerlebnis geht bei Jean Paul von einem musikalischen Gefühl aus: aus dem Unterbewußtsein löst sich ein Motiv, eine Melodie ab und ringt sich zur Klarheit, zur Umsetzung ins Bewußtsein. Es sind zwei Reihen im Schaffen Jean Pauls zu unterscheiden: eine primäre musikalische und eine sekundäre dichterische; beide durchdringen und befruchten sich gegenseitig. Die Abhängigkeit vom musikalischen Erlebnis erhellt seine ganze Dichtungsart. Jean Paul spricht sich selbst darüber aus: „Ich unterließ mich unter dem Klavierphantasieren nicht dem Genusse meines Gefühles, sondern strebte heraus, um zu schaffen."

„Wenn mich eine Empfindung ergreift, daß ich sie darstellen will, so dringt sie nicht nach Worten, sondern nach Tönen und ich will auf dem Klavier sie aussprechen."



Jean Paul Friedrich Richter
Nach einer Kreidezeichnung

Wir lernen gewöhnlich Jean Paul als den Dichter großer Bildungsromane kennen. Bei genauerem Hinsehen fällt aber diese Einreihung unter die Epiker par excellence ganz unerbittlich zusammen. Denn den Roman im Sinne eines geschlossenen groß angelegten Kunstwerkes werden wir bei Jean Paul vergebens suchen. Dem Dichter fehlt die Kraft, von Anfang bis zum Ende eine seelische Entwicklung folgerichtig durchzuführen und seine Gestalten um das Zentrum einer Handlung herum zugruppieren. Die Handlung wird zum Gerüst, zur bloßen Staffage herabgedrückt, das episch Fortschreitende zu sehr retardiert, und was tritt dafür an die Stelle? eine funkelnde Kette von Lyrismen, von Stimmungen und rührenden Stellen; kaleidoskopartig ist Mosaik an Mosaik, Bildchen an Bildchen gereiht, im Werk lauter schöne Stellen, aber die große Linie, die Geschlossenheit des Ganzen fehlt, und wir vermissen sie manchmal schmerzlich. Jean Paul wollte große epische Romane schreiben und hat in Wirklichkeit eine Fülle von Prosagedichten großen Stils geliefert. Das lyrische Element und das dem Lyrischen nahe verwandte humoristische Element nehmen einen breiten Raum ein. Der Mangel an Geschlossenheit und Form wird noch dadurch erhöht, daß diese lyrischen und humoristischen Stellen nicht bloß Episoden sind, die durch ihre Kontrastwirkung der Wirkung des Ganzen förderlich wären, sondern zu diesen Stellen hin bewegt sich der ganze Roman, sie sind die Hauptsache, und in ihnen werden die Höhepunkte erreicht. Die großen Probleme treten in den Hintergrund, Charaktere werden ihnen zuliebe psychologisch nicht folgerichtig durchgeführt, die Anlage des ganzen Romanes willkürlich verändert. Er selbst war sich dessen bewußt und erstrebte eine geschlossene Form und den episch-objektiven Stil; das beweisen die Studienhefte. Da ist ein reiches Material angehäuft, und man gewinnt den Eindruck, daß

er sich den Plan des Ganzen von Anfang bis zu Ende klar vorgezeichnet hatte. Die Einheit des Kunstwerkes ist auch in seinen besten Werken, dem Titan und den Flegeljahren, nicht erreicht. Gerade in den Flegeljahren ist alle Einheitlichkeit und Geschlossenheit außer acht gelassen; die lyrischen Stellen, der musikalische Teil ist hier am stärksten von allen seinen Werken. Wie kommt es aber, daß mit diesem reichen Material, diesem klaren Bewußtsein bei der Niederschrift nicht ein Roman entstand, der diesem Wissen um das Ebenmaß, diesem Sonnenlicht der Theorie entspricht und daß das Mondlicht scheint und träumerische Musik erklingt? Weil alle Theorie und alle Studien sekundäre Bedeutung erhielten, wenn der Schaffensdrang über ihn kam. Künstlerisches Schaffen des romantischen Menschen ist etwas anderes als Produktivität des griechischen Menschen. Die Klassiker hatten dieses Ebenmaß: Form und Inhalt ergänzten sich gegenseitig; der romantische Mensch (als solchen fasse ich Jean Paul durchaus auf) hat nicht mehr dieses Ebenmaß der künstlerischen Kräfte, er kann nicht mehr Herr werden über die Form, sondern die Form wird über ihn Herr. Bei den Klassikern war die Form Bestandteil des Unterbewußtseins, bei den Romantikern wird sie Wissen, sonnenklares Bewußtsein, das nicht mehr auf das wallende Nebelreich ihres Unterbewußtseins Anwendung finden kann; denn jedes Formen geht schon gleichzeitig mit der Inspiration vor sich. Das musikalische Element zersprengt bei Jean Paul das Formelement der poetischen Schöpfung, und an seine Stelle treten kleine, in sich abgeschlossene Kunstwerke, die nicht der Form entbehren, sogar mit allerhöchster Meisterschaft aufgebaut sind, allerdings nach musikalischen, nicht nach poetischen Gesetzen. Die Musik löste nur die Romanform als solche auf; sie drängte den Dichter zur kleinen Form innerhalb eines größeren Organismus.

Formen und Wirkungen der Musik werden maßgebend für sein dichterisches Schaffen; musikalische und poetische Produktion dringen tief ineinander ein. Elemente der musikalischen Produktionsart und der musikalischen Technik werden auf das dichterische Schaffen übertragen. Jean Paul schreibt einen sehr wechselnden Stil; neben Stellen von berückender Schönheit, klanglichem Zauber und großer Musikalität stehen die inhaltlich banalsten und sprachlich häßlichsten. Obwohl sehr oft als Kontrastwirkung gewollt geht dieser Wechsel des Stils manchmal doch zu weit und verleidet dem Leser den Genuß an seinen Dichtungen. Eine wohlklingende Prosa schrieb Jean Paul nur dann, wenn Idylle, Lyrik, Humor ihn festhielten, wenn er Dichter und Musiker in einer Person war, im schönen Augenblick der lyrisch-musikalischen Stimmung verweilte oder daherpolterte wie Beethoven in der Wut über den verlorenen Groschen. An solchen Stellen steigert sich seine Prosa zum lyrischen Gedicht. Als Beispiel folgende (zur Verdeutlichung des oben Gesagten in Versform abgeteilte) Prosastelle:

Ein Regenbogen von Sonnen,
die wie zu einer Perlenschnur
aneinander gereihet waren,
faßte die Erden ein
und drehte sich um sie.
Der Sonnenkreis sank
untergehend dem Horizonte zu
und auf dem Rande
der großen runden Flur
stand ein Brillantengürtel
von tausend roten Sonnen
und der liebende Himmel
hatte tausend milde Augen aufgetan.

Der Dichter greift noch tiefer in den Schatz der musikalischen Ausdrucksmittel: er überträgt die musikalische Dynamik auf die Sprache. Die Wirkung des Piano und Forte, der langsamen Steigerung von pp zu ff, das breit Ausladende, das Abschwellen und Abklingen bis zum wesenlosen ppp wendet er in weitgehendem Maße an; vorübergehende scharfe Akzente, dynamische Plötzlichkeiten, wie sie Beethoven so sehr liebt, Kontrastwirkungen echt Beethovenscher Art mit der ganzen Wucht des scharf Akzentuierten und Abgerissenen, von einer Riesenleidenschaft und Unendlichkeitssehnsucht diktiert, zählt er zu seinen Kunstmitteln. Dem Dichter geraten in diesen Wortsymphonien kleinen Stils Kunstwerke, die eine geschlossene, von einer herrlichen Schwungkraft getragene Linie bilden. Wohl das schönste Beispiel für Jean Pauls Dynamik steht im Titan, I. Band: Albano, der Held des Romans, rudert im Morgengrauen nach der Isola Bella hinüber; um den vollen Eindruck der aufgehenden Sonne zu genießen, mit verbundenen Augen. Mit dem ersten Sonnenstrahl nimmt ihm sein Begleiter die Binde ab, damit er sich dem vollen Eindruck des Naturschauspiels hingeben kann.

Einen Schritt weiter geht Jean Paul, wenn er Formelemente der Musik auf die Prosa überträgt. Die dreiteilige Liedform läßt sich im Aufbau seiner lyrischen Stellen oft nachweisen. In den Flegeljahren wird eine Haydnsche Symphonie nachgedichtet, deutlich abgeteilt in Thema—Kontrast—Thema oder in Allegro—Adagio—Presto. Im Titan wird eine Phantasie improvisiert: Buntheit der Eindrücke, schneller Wechsel von Leid und Freude, von anschwellenden Linien und zurücksinkendem Willen lassen in Sätzen von wunderbarer Weichheit und Feinheit der Sprache das Erlebnis des Improvisierens vor dem Leser erstehen. Ein andermal bildet ein Cantus firmus das Fundament, über dem Landschaftsbild und seelisches Erleben dahinschweben, sich verschlingend zum polyphonen Geranke. Vults Heimkehr in den „Flegeljahren": „. . . Vult mußte umblicken, um nicht erblickt zu werden, und ließ den Vater voraus. Dann fiel er ihm mit einigen klingenden Paradiesen der

Flöte, und zwar — weil er wußte, wie ihm Choräle schmeckten — mit diesen in den Rücken. Lukas schritt noch träger fort, um länger zuzuhören — und die ganze Welt war hübsch. Braune Dirnen mit schwarzen Augen und weißen Zähnen setzten die Grassicheln in die Augenbrauen, um den vorbeipfeifenden Studenten ungeblendet zu sehen — Lukas schneuzte sich, weil ihn der Choral bewegte, und sah ein ungesponseltes Weidepferd nur ernsthaft an — aus den Schornsteinen des Schlosses und Pfarrhauses und des väterlichen hoben sich vergoldete Rauchsäulen ins windstille kühle Blau. — Im Dorfe war das Alte das Alte. Das große Haus der Eltern stand jenseits des Baches unverändert mit der weißen Jahreszahl 1784 auf dem Dachschiefer da — er lehnte sich mit dem Flötenliede „Wer nur den lieben Gott läßt walten" an den glatten Maienbaum und blies ins Gebetläuten hinein. . . ."

Treffend ahmt der Dichter die Wirkung der Coda — das Abklingen der Stimmung — nach, wie ich es in gleicher Weise bei Schumann gefunden habe, z. B. Streichquartett Op. 41 A dur II. Satz oder in der Fis dur-Romanze im ersten Band der gesammelten Klavierwerke. Die Dynamik (Herabsinken der Willenslinie) wird mit dem kodaartigen zu einer Wirkung von höchster poetischer Schönheit verschmolzen. Interessant ist überhaupt die starke Rückwirkung des musikalisch orientierten Dichters auf den Musiker und Dichter Schumann, ein Einfluß, der gerade für die Gestaltung seiner besten Klavierwerke ausschlaggebend geworden ist.

Ungezählte Zeugnisse von höchstem Wert für den Musiker und Dichter Jean Paul finden sich in seinen Werken; man übersehe das zeitlich Bedingte und versenke sich in die ewigen Schönheiten seiner Kunst. Besonders den Musikern möchte ich im 100. Todesjahr des großen Dichters die Lektüre seiner Werke warm empfehlen; die Kunst der Töne hat ihm ihr ureigenstes Geheimnis erschlossen, er schöpfte mit vollen Händen aus diesem klaren Quell. Herders künstlerische Theorien und Jean Pauls musikalisch fundierte Dichtkunst sind der Auftakt zur Symphonie der romantischen Kunst.

Dr. *Willy Fröhlich.*

Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte / Dr. Walter Georgii

Werke für Klavier zu vier Händen

(Unter diesem Titel folgen nach dem im zweiten September-Heft gebrachten Abschluß der Abhandlung über die Klaviermusik zu zwei Händen noch drei weitere Aufsätze, deren erster untenstehend erscheint, und die sich auf die Klaviermusik zu vier Händen, auf Werke an zwei Klavieren und auf das Klavierkonzert beziehen.)

Während es Bearbeitungen von Orchesterwerken und von Kammermusik für Klavier zu vier Händen wie Sand am Meer gibt, hat die vierhändige Originalliteratur [1] nur geringen Umfang. Es ist wahr, daß das Vierhändigspiel weniger Gelegenheit zur persönlichen künstlerischen Gestaltung bietet als das kammermusikalische Zusammenspiel mit anderen Instrumenten und auch als das Spiel an zwei Klavieren, und darin wird der Grund zu erblicken sein, weshalb es in unserer allzu individualistischen Gegenwart geringeren Kurswert hat, als dies in der Jugendzeit unserer Eltern der Fall war; dennoch darf man mit vollem Recht sagen: Spielet mehr vierhändig! Einmal um des Nutzens willen (Uebung im Vomblattspiel; rhythmische Stärkung; Zwang, das musikalisch Wesentliche zu erfassen und keinesfalls stecken zu bleiben), noch mehr aber, um manch verborgenen Schatz zu heben, dessen Nichtbeachtung ungemein zu bedauern wäre. Wie viele kennen denn — von einigen Märschen abgesehen — die zahlreichen Stücke von Schubert, deren einige den Gipfel dieser Sonderkunst darstellen [1], die wenigen Werke Mozarts, die wesentlich schwächeren von Beethoven, Schumanns „Bilder aus Osten?" Sehr bescheidenem Können sind die hübschen Ungarischen Skizzen Wk. 24 (Rozsavölgyi) und das Musikalische Bilderbuch Wk. 11 (Kistner) von *R. Volkmann* (gest. 1883) zugänglich. Wer an diesen Nachromantikern Freude hat, kann auch einmal zur Hochzeitsmusik Wk. 45 und Abendmusik Wk. 59 (Hain) von *A. Jensen* (gest. 1879) greifen. Gelobt wird die Sonate Wk. 17 (Kistner) von *H. Götz* (gest. 1876). Ein anderer, einst vielgenannter, jetzt schon fast vergessener Tondichter, *A. Bungert* (nur sechs Jahre jünger als Götz, aber erst 1915 gestorben), hat Deutsche Reigen (Wk. 16, Peters) geschrieben, die großenteils noch jetzt jugendlich frisch wirken. Eine Beliebtheit sondergleichen haben durch straffe Rhythmik und volkstümliche Melodik die Spanischen Tänze Wk. 12 von *M. Moszkowski* erlangt (Peters).

In dem Zeitraum von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart überstrahlen die Werke von Brahms und Dvořák alles andere. *Brahms*' Ungarische Tänze sind weltberühmt. Dagegen schenkt man seinen wunderschönen, tiefernsten Variationen Wk. 23 über ein Thema von Schumann und seinen entzückenden Walzern Wk. 39, die das Ausdrucksgebiet dieses Tanzes so

[1] Der vielgebrauchte, wenn schon sprachlich verkehrte Ausdruck „vierhändige" Literatur usw. sei hier der Kürze halber zugelassen.

[1] Ich kann mir nicht versagen, besonders auf die selten gespielten Polonaisen Wk. 61 und das Andantino varié Wk. 84 mit seinem über alle Maßen schönen Rondo-Finale hinzuweisen.

bewundernswert vielseitig erweitern, nicht genügend Beachtung. Zu der sonst oft berechtigten Klage über stiefmütterliche Behandlung gegenüber dem Nachbar zur Rechten hat der „Secondo"-Spieler bei Brahms keinen Anlaß. In dem Bemühen, durch kontrapunktische Schreibweise beide Spieler gleichmäßig zu bedenken, geht *Dvořák* (gest. 1904) bei seinen prachtvoll rassigen Slawischen Tänzen Wk. 46 und besonders Wk. 72 noch weiter. Aehnliche Vorzüge — zwar nicht ebensoviel überschäumendes Temperament, aber stets lebendigen Rhythmus und volkstümliches, warmes Empfinden mit nationalem Einschlag — weisen Dvořáks Legenden Wk. 59 auf.

Die Brahmsschen Walzer haben eine Reihe anderer Tonsetzer zur Betätigung in gleicher Form angespornt. Fast durchweg ist die Patenschaft des Meisters unverkennbar. In erster Linie verdient *R. Fuchs* (gest. 1925) mit seinen liebenswürdigen Wiener Walzern Wk. 42 genannt zu werden, die bei aller Anspruchslosigkeit durch manch feine harmonische Wendung für sich einnehmen; auch seine Skizzen Wk. 38: „In der Dämmerstunde" wird man gerne einmal durchspielen [1]. Sodann sei auf die „Sieben Klavierstücke in Walzer- und Ländlerform" Wk. 5 (Hainauer) und die zehn Walzer Wk. 12 (Schott) von *M. Pauer* aufmerksam gemacht; sie sind nicht nur anmutig und flott, sondern kompositionstechnisch so gut gearbeitet, daß man, wenn sie pseudonym erschienen wären, nicht den großen Pianisten dahinter vermuten würde, der in seiner Jugend dergleichen nur nebenher gemacht hat. Zur Brahms-Nachfolge gehören weiterhin die reizenden, leicht spielbaren kleinen Walzer des vor einem Jahr gestorbenen Dänen *R. Bergh* (Tischer & Jagenberg). Vier Stücke Wk. 37 von *G. Schumann* (Simrock 1904) stehen dem Stile Robert Schumanns näher als dem von Brahms; freundliche Sachen unpersönlicher Art.

Auch einige der modernsten Ausländer haben Kleinigkeiten zur vierhändigen Literatur beigesteuert. „Ma mère l'Oye, 5 pièces enfantines" von *M. Ravel* (Durand 1910) sind gewollt kindlich, klanglich nicht ohne Reiz bei eigentümlich dünnem Satz. Wie diese sind auch die drei kleinen Stücke von *E. Satie* („La Sirène" 1920) ganz leicht zu spielen. Das erste ist niedlich; die anderen streifen den Dadaismus in ihrem Bestreben, sich auf kindlichen Ton einzustellen. In den zwei Stücken „Carillons" und „Neige" (La Sirène 1921) wirkt *L. Durey* durch ausgeprägten Impressionismus als ein radikalisierter Debussy. Das zweite Stück entbehrt nicht eines gewissen Stimmungsreizes; das erste müßte instrumentiert sein — am Klavier klingt manches zu hart, und vor allem dürfte ein Klavierkomponist sich nicht so ausgiebig des billigen Tremolos bedienen (oder sollte es sich um eine Uebertragung von Orchesterstücken handeln, die ungehörigerweise vom Verleger nicht als solche gekennzeichnet ist?). Auch der Italiener *A. Casella* hat, was den kindlichen Ton anbelangt, mit seinen „Pezzi infantili" nicht mehr Glück als die genannten Franzosen. Seinen „Foxtrott" (Universaledition) könnte man kurz als vierhändiges italienisches Gegenstück zu Hindemiths „Suite 1922" charakterisieren.

Die bis jetzt erwähnten leichten Stücke eignen sich meistenteils mehr für Erwachsene als für Kinder. Wie bei den Aufsätzen über zweihändige Klaviermusik [1] möchte ich deshalb auch hier mit der Aufzählung einiger aus neuerer Zeit stammenden Stücke schließen, die von Kindern auf der Unterstufe gespielt werden können, zum Teil allerdings an die untere Mittelstufe grenzen (Schink und H. Zilcher): *A. Egidi*, „Eine musikalische Kindergesellschaft" Wk. 7 (Vieweg 1906); *C. Gurlitt*, Sonatinen und vieles andere (Augener); *K. Reinecke*, Klavierstücke Wk. 54 (Simrock); *Wilh. Rohde* (nicht zu verwechseln mit dem älteren Ed. Rohde), „Aus jungen Tagen" Wk. 19 (Vieweg 1908); *G. Rüdinger*, 7 Bagatellen für Anfänger, Wk. 10 (Wunderhorn 1913); *H. Schink*, Suite Wk. 8 (C. L. Schultheiß); *H. Zilcher*, 6 Stücke Wk. 8 (Breitkopf & Härtel 1904). Auch H. Zilchers Vater *P. Zilcher* hat vielerlei im Anfangsunterricht brauchbare Sachen geschrieben (Rahter).[2]

[1] Die erwähnten Stücke von Brahms, Dvořák und Fuchs sind ausnahmslos bei Simrock erschienen.

[1] Siehe Heft 24 dieser Zeitschrift. Dieselben Vorbemerkungen wie dort gelten auch hier.

[2] Hübsche Stückchen aus älterer Zeit bis zu Volkmann, Th. Kullak und Zuschneid sind enthalten in der vom Allerleichtesten bis zur Schwierigkeit Schubertscher Märsche führenden Sammlung „Zur Erholung, alte und neue Klavierstücke zu vier Händen, progressiv geordnet und bezeichnet von K. Zuschneid" (4 Hefte, Vieweg).

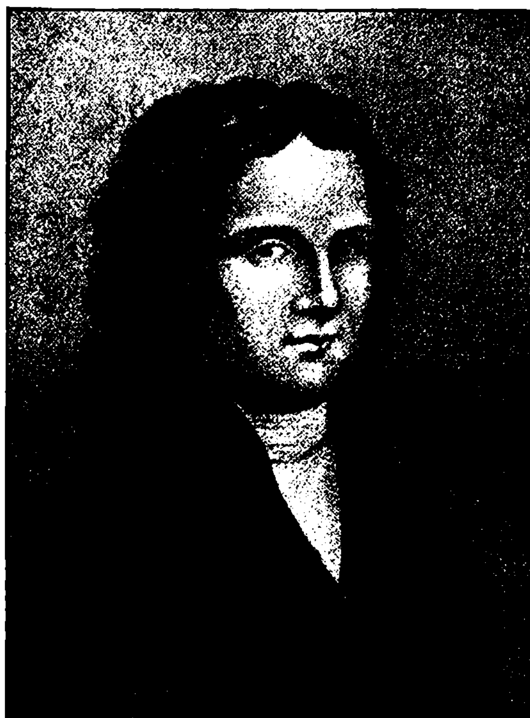
Alessandro Scarlatti

Zur 200. Wiederkehr seines Todesjahres (24. Oktober 1925)

Die vermeintliche Kulturhöhe unseres amerikanisierten Musikbetriebs-Mechanismus — von einigen idealistischen Schwärmern als „Kunstpflege" bezeichnet — verschwindet bedenklich, wenn man bisweilen tiefere Einblicke in Leben und Treiben vergangener Kulturepochen gewinnt. Und es ist heilsam, dergleichen Vergangenheit in Erinnerung zu rufen, nicht um als laudator temporis acti die Gegenwart zu verdammen und sie mit pessimistischer Nörglerei und resignierender Tatenlosigkeit zu begleiten; denn es ist nicht der Beruf der Geschichte, die Kräfte zu lähmen, sondern zu steigern und stählen. — Gerade die *Zeiten Alessandro Scarlattis* sind von einer erstaunlichen musikalischen Triebfülle, deren Anregungen vielfach zu unrecht vergessen, teilweise überhaupt noch der vollen Auswertung erst harren. Freilich, eine eigentliche musikalische *Kultur*geschichte jener Zeit

steht noch aus, wie viel auch an Einzelheiten die *Kunst-* und *Künstler*geschichte bereits geliefert hat; aber sie reicht doch nicht aus, uns das vollkommene Bild der Kunst in ihrer allgemeinen und besonderen *Kultur*verwurzelung zu bieten, obwohl dies gerade für die früheren Epochen von weit höherem Belange ist als etwa in neuerer Zeit, da diese in ihrem individualistischen Isolierungswahn wie alles so auch die Musik ihrer organischen Kulturverbundenheit entriß, um sie losgelöst vom Ganzen als ein Ding für sich und sich selbst zum Zwecke zu betrachten (l'art pour l'art!). —

Die ungeheure Hochspannung musikalischen Lebens gerade in der Zeit Scarlattis berührt in eigenartig fesselnder Weise. Allenthalben blühte eine vielfarbig reiche Musikkultur, die keineswegs nur der verschwenderischen Glanzentfaltung des Mäzenatentums ihr Dasein verdankte, sondern tiefer in der allgemeinen, bei hoch und niedrig weit verbreiteten *Musizierfreudigkeit* verankert lag. Ohne diese Musizierfreudigkeit wäre jene Zeit undenkbar; hierin lag der schöpferische Antrieb, der immer von neuem zur Entfaltung der Kräfte entfachte. Welche Fülle der Gestalten und Kulturen in Italien, Frankreich, Oesterreich, Deutschland und England! Mit welchem Ueberschuß an Kraft entwickelte sich der neue Liebling aller Kreise, die *Oper*! Und wenn auch jegliches Land sein eigenes Wachstum hatte (Lulli-Rameau in Frankreich, Purcell in England, Keiser, später Gluck in Deutschland etc. etc.), so war es doch allen voran Italien, das im Lande wie außer Lande die Oberhoheit sich zu erringen wußte und fortgesetzt mit neuen Gaben aufzuwarten hatte.


Alessandro Scarlatti

Noch während die Venezianische Schule eines Cavalli und Cesti im Ausland ihren Siegeszug hielt, verschwand ihr Ansehn in Italien bereits wieder vor dem Aufsteigen einer anderen Macht; es war die *Herrschaft Neapels* und seiner Opernkunst, an die Venedig seine Hegemonie abtreten mußte. — Als Musikzentrale genoß Neapel bis dahin keinen besonderen Ruf; lediglich seine zahllosen Volks- und Straßenlieder waren da und dort bekannt geworden.

Nun aber gegen Ende des 17. Jahrhunderts sollte sich ein einschneidender Wandel vollziehen und die höheren Kunstformen der Musik eine glanzvolle Pflege finden, abermals die Oper an der Spitze, die sich im Siegesflug die unbestrittene Vorherrschaft eroberte, ein Machteinfluß, der bis tief ins 19. Jahrhundert hineinreicht, obwohl sein Ruf nicht mehr der beste war. Mehr als zu Zeiten der Mitwelt wurde die neapolitanische Oper nun die Zielscheibe der heftigsten Angriffe und Anfeindungen; und vollends die Einseitigkeit der Kunstbetrachtung, in die uns der Wagnersche Einfluß hineingerissen, ward unfähig, der historischen Wahrheit gerecht zu werden. Diese Befehdung und Verurteilung ging zeitweilig so weit, daß man die neapolitanische Oper schlechthin als eine der schlimmsten Verfallsperioden in der Musikgeschichte bezeichnete und in ihr den Gipfel der Geschmacklosigkeit, der Verflachung und Schablone, der inneren Armut und Unwahrheit erblickte. — Es ist ein namhaftes Verdienst der modernen Geschichtsforschung, hier in gründlicher Weise eingegriffen zu haben, um so nach Klarstellung der Irrtümer, Vorurteile und Verzerrungen zu einem völlig neuen Bild zu gelangen.

Das erstaunliche Resultat der Musikgeschichts-Forschung hatte ergeben, daß der Hauptanlaß zu den widerspruchsvollen Urteilen über die neapolitanische Opernkunst vor allem in der mangelhaften Unterscheidung von drei ganz verschiedenen Richtungen lag, die streng voneinander zu scheiden sind, und zwar nach dem Uebergangsstil von venezianischer zu neapolitanischer Kunst unter *Francesco Provenzale*: 1. *Al. Scarlatti* und seine Schule mit ihrem dramatisch-leidenschaftlichen Gesange, 2. die *Nic. Porpora*-Schule, die in ihrer ausschließlichen Betonung des Formalen und in der Schmeichelei virtuoser Künste als die eigentlich dekadente Richtung erscheint, und schließlich 3. *Joh. Ad. Hasse* und seine Gefolgschaft, die (wie die Opera buffa) eine Reaktion auf die Porpora-Schule darstellt und die, ohne auf formale Schönheit zu verzichten, sich wieder das dramatisch-wahre und leidenschaftliche Element zurückgewinnt. Sie auch führt in ihrer weiteren Entwicklung direkt zu *Gluck* und *Wagner*.

Sieht man von Provenzales Wegbereitung ab, so erscheint sein Schüler, *Alessandro Scarlatti* als der erste und eigentliche *Begründer der neapolitanischen Oper*, zugleich eine Persönlichkeit von überragender Größe und als Künstler wie als Lehrer von einem unberechenbaren, weitreichenden Einfluß auf die nachfolgende Zeit. Wenige haben damals auf alle Musikgattungen in so entscheidendem Maße befruchtend und fördernd eingewirkt wie er.

Von Geburt aus ein Sizilianer (1659?) wurde er Schüler des als Oratorien- und Kantatenkomponist hochangesehenen Carissimis in Rom und des eben genannten Provenzale in Neapel. Als Zwanzigjähriger brachte er 1679 in der Tiberstadt seine erste Oper: L'errore innocente zur Aufführung, der 1680 eine zweite (L'onesta nell' amore) folgte, und zwar im Palazzo der nach ihrer Abdankung in Rom residierenden Königin Christine von Schweden, die Scarlatti zu ihrem Hofkapellmeister ernannte. Nachdem er diese Stelle 1694 mit einem Kapellmeisteramt in Neapel vertauscht hatte, siedelte er abermals nach Rom, um schließlich 1708 in Neapel fortan seinen dauernden Wohnsitz zu nehmen. Hier ward er Direktor eines Konservatoriums, in dem er unter steigendem Rufe dieses Institutes eine große Anzahl der hochbegabtesten Schüler unterrichtete, während er mit seinen Opern immer mehr die Herrschaft über alle Welt sich zu erobern begann. Nach einem reichen Leben (über nähere Einzelheiten sind wir auch heute noch wenig unterrichtet), mit Gunst- und Ehrenbezeigungen des Ruhmes überhäuft, starb er vor nun 200 Jahren am 24. Oktober 1725.

Es würde hier zu weit führen, näher auf Entstehung und Bedeutung der nunmehr zahlreich sich verbreitenden Konservatorien einzugehen, obwohl eine der interessantesten und wichtigsten Erscheinungen jener Zeit. Mit den deutschen Musikschulen lassen sich diese italienischen Gründungen nur wenig vergleichen, und sie spielen auch in der Geschichte der Musik eine gänzlich andere, bedeutungsvollere Rolle als bei uns, wo Ansehen und Leistung nicht immer sehr ruhmreich und überwältigend gewesen ist.

Scarlattis Werke umfaßt eine erstaunliche Produktivität von ungewöhnlicher Arbeitskraft (zählt man doch an 200 Messen,

über ein halb tausend Kantaten, von denen er viele in einem einzigen Tage schrieb, dazu mehr als 100 Opern, die Oratorien, Kammerduette und anderen Kompositionen nicht gerechnet). Verfehlt aber, wer glauben wollte, Scarlatti sei ein „Vielschreiber" gewesen, das heißt im Sinne von Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit. Durchaus nicht! Alle Werke tragen den Stempel gediegener Sorgfalt und, was mehr noch ist, künstlerischen Ernstes und unerschöpflicher Erfindung. Gerade auch die Gewissenhaftigkeit der Ausführung, das strenge Maßhalten, die besondere Rücksichtnahme auf den Ideengehalt des Stückes und seinen Zweck unterscheiden ihn von so vielen seiner Nachahmer und Nachfolger. Bei ihm ist noch deutlich und klar ausgeprägt der Unterschied zwischen Kompositionen *kirchlicher* Bestimmung und denen anderen Zweckes wie für Theater und Gesellschaft. In ersteren kennzeichnet ihn ein hoher, idealer Ernst, ja er, der Schöpfer der sinnlich-blühenden Schönheit der Melodie, zeigt hier eine fast rauhe Strenge und Herbheit und bewährt sich als reifer Meister des strengen Satzes und kontrapunktischer Weisheit. Und es hat nicht an solchen gefehlt, die seine Kirchenmusik allen übrigen Werken seiner Hand vorgezogen haben; jedenfalls aber bezeugt die strenge, reinliche Scheidung von kirchlicher und theatralischer Kunst, wie ernst es ihm um die innere Erfassung und Durchdringung des Geistes zu tun war, denn gerade hierin verging sich die spätere Zeit in verhängnisvoller Mißachtung und Vernachlässigung, jene Sünde wider den Geist, die unter dem Lärm von Pauken und Trompeten die Kirche zum Opernhaus verwandelte im Dienste der Virtuosenherrlichkeit.

Anders also erscheint Scarlatti in seiner Kirchenkunst, herb und erhaben, anders in seiner Kammermusik und wieder anders in seinem Schaffen für die *Oper*. Hier bricht sich der moderne Stil, die neue Monodie, am weitesten Bahn und erreicht einen zuvor ungeahnten Gipfel, so daß viele Scarlatti direkt als den Erfinder der Melodie bezeichnet haben, was natürlich in wörtlichem Sinne übertrieben ist. Es ist die Herrschaft der Melodie, der sinnliche Klangreiz melodischer Schönheit, der Gesangsreichtum und das melodische Schwelgen, das unter Scarlattis Anführerschaft in der neapolitanischen Oper zur charakteristischen Ausprägung gelangt, um fortan von aller Welt Besitz zu ergreifen, wenngleich Italien stets einen unentreißbaren Vorrang behielt. Aber Scarlatti war nicht nur Melodiker, sondern — darin gerade von Porpora und dessen Schule verschieden — zugleich Dramatiker. Wenn er auch nicht, wie man zuweilen behauptet findet, das Accompagnato-Rezitativ erfunden hat, da es schon bei Monteverdi und den Venezianern sich geltend macht, so erhielt es doch durch ihn eine weit größere Bedeutung, zumal als Steigerung dramatischer Spannung und Leidenschaftlichkeit, während die breitere Entfaltung lyrischer Stimmung den Arien vorbehalten blieb (die dreiteilige *Dacapo-Arie* verdankt ihm gleichfalls ihre entscheidende Gestalt und Bevorzugung). In der Behandlung der dramatischen Leidenschaftlichkeit liegt der eigentliche Schwerpunkt des Scarlattischen Kunstwerks. Hier zeigt sich seine Individualität von einer schier unglaublichen Erfindungskraft, die fern jeder Schablone auf die Ausschöpfung des Ausdrucksgehaltes den größten Nachdruck legt, so daß ihn Kretzschmar (der um die Erforschung jener Epoche besonders verdient) mit Recht als „den Vater eines leidenschaftlichen Gesangsstils" bezeichnet, vor allem durch den Gebrauch breiter Rhythmen und großer Intervalle. Immer und überall war es Scarlatti um „die musikalische Darstellung bedeutender Seelenzustände durch das Mittel des Sologesanges" zu tun, nicht um jene bravouröse Ausschlachtung späterer Generationen, die mit der Dacapo-Arie im Sinne eines, wir würden sagen, reißerhaften Kulissenstils verfuhren, namentlich in dem Dacapo-Teil das ganze Blendwerk von Koloraturstürzen und virtuoser Kehlfertigkeit entfesselten. In der Scarlattischen Richtung waren jedoch die Koloraturen noch nicht eine Konzession an die technische Brillanz, sondern in erster Linie ein Mittel des *Ausdrucks*, des monumentalen Ausdrucks gewaltiger Leidenschaften (wie auch Händel, ein großer Verehrer Scarlattis, sie gebrauchte). — Von den Hauptwerken Scarlattis seien hier nur genannt: La rosaura (1690), Giustino (mit der ersten großen Accompagnato-Szene), Theodora (1693 mit den ersten großen Dacapo-Arien), Laodicea und Berenice (1701), Tigrane (1715) und Griselda (1721). — Nicht unerwähnt mag bleiben die Aufnahme *volkstümlicher* Elemente, wie namentlich die *Siziliana* und die neapolitanische *Frottole*, die sich schnell einer ungeheuren Beliebtheit erfreuten. — Das möge genügen, um einiges aus großer Vergangenheit im Gedenken an Alessandro Scarlatti dem Gedächtnisse zurückzurufen. Wir werden jene alte Zeit allmählich wieder mit anderen Augen wie bisher anschauen lernen; nicht als ob Scarlattis Opern einer Renaissance bedürften, beileibe nicht, aber sicherlich findet sich manch Stück *in* ihnen, das der Auferstehung noch harrt; er müßte denn kein *Genie* gewesen sein, nicht der große Künstler, der er war, wenn ihm nicht Unsterbliches gelang, das ihn der zeitlichen Bindung enthebt und ewig seine Schönheit bewährt!

Lossen-Freytag.

*

Ein weiterer Beitrag zur Streitfrage der alleinigen Aufführung Wagnerscher Werke in Bayreuth

Da in den bisher hier veröffentlichten Ausführungen von Prof. R. Sternfeld und R. Hernried ein Brief Richard Wagners an Friedr. von Schoen eine Rolle spielt (siehe Heft 22 des 46. und Heft 1 des 47. Jahrgangs) in bezug auf eine Stelle, wo Wagner sagt: „Da ich heute in meinem 68. Jahre stehe, habe ich ein hohes und rüstiges Alter meinerseits für die Ausführung dieses Planes (gemeint ist die alljährliche Aufführung des Parsifal und eines seiner älteren Werke in Bayreuth) in Berechnung zu ziehen und gedenke mit dieser Ausführung dann genug getan zu haben, somit auch der Aufführungen von Zauberflöte, Freischütz, Fidelio usw. enthoben zu sein", so veröffentlichen wir hier einen Brief des noch lebenden Herrn von Schoen, den dieser jetzt auf eine Anfrage Prof. Sternfelds, wie er jene Stelle auffasse, als Antwort geschrieben hat. *Die Schriftl.*

*

Berchtesgaden, 15/10 1925.
Dietfeldhäusl

Herrn Prof. R. Sternfeld, Berlin-Zehlendorf.

Mein verehrter und lieber Freund!

Erst durch Ihren Brief vom 6. ds. Mts. wurde mir bekannt, daß eine Wendung in Richard Wagners Briefe an mich vom 28./6. 1880 Anlaß zu öffentlichem Streit gegeben hat und zu Schlußfolgerungen, denen Sie entgegengetreten sind.

Da Ihnen nur an authentischer Antwort gelegen sein kann und Sie mich als gleichsam klassischen Zeugen anrufen, habe ich Aktenstücke und Briefe aus jener Zeit gründlich durchgelesen, um erweisen zu können, wie unser Meister zu jener Wendung gekommen und wie sie zu verstehen und wie sie nicht zu verstehen ist.

In seinem Entwurf vom 15. Sept. 1877 betreffs Errichtung einer Stylbildungsschule entwickelte der Meister seine Absicht zur Gewinnung und Feststellung der geistigen Auffassung und des höheren Vortrages nach seinen Angaben und unter Leitung eines spezifischen Gesangslehrers mit Sängern und Sängerinnen Uebungen und Ausführungen zu veranstalten, worin „alle guten dramatischen Werke vorzüglich deutscher Meister eingeübt und zum Vortrag gebracht" werden sollten. Außerdem würden

solche Studien und Uebungen auch mit einem Orchester vorzunehmen sein, das die Vortragsübungen der Sänger „dramatischer Musikstücke" begleiten und in gleichem Sinne „unsere klassische Instrumentalmusik, auch Quartette" einüben sollte. Die Uebungen dieses Orchesters würden im Laufe dreier Sommermonate im Jahre 1878 zum Teil bereits als „öffentliche Aufführungen" zu verwerten sein. Vom Jahre 1879 ab sollten die Uebungen und Ausführungen nur noch den eigenen Werken Richard Wagners gewidmet sein, zunächst der früheren, und zuletzt — 1883 — der Aufführung des „Parsifal".

Es ist also in diesem Entwurfe vom 15./9. 1877 von allenfallsiger öffentlicher Aufführung die Rede nur in bezug auf klassische Instrumentalmusik, nirgends aber von der etwa szenischen und gar öffentlichen Aufführung dramatischer Werke früherer deutscher Meister; dabei ist noch darauf hinzuweisen, daß nach dem jenen Entwurf begleitenden Schreiben des Meisters vom 12. 9. 1877 an die zur Begründung des Patronat-Vereins in Bayreuth versammelten Delegierten der deutschen Wagner-Vereine der Patronat-Verein unmittelbarer Teilhaber an der Schule sein und der Zutritt zu den öffentlichen Aufführungen in den Sommermonaten sowie zu den späteren szenischen Aufführungen selbst nur den Mitgliedern des Patronat-Vereines offen stehen sollte.

Und ferner schrieb der Meister ebendaselbst (K. Heckel: Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, Leipzig, E. W. Fritzsch, S. 58): „Mit den Gesammtaufführungen des Jahres 1883 sind die Bühnenfestspiele ein für allemal gegründet und werden alljährlich als Mustervorstellungen wiederholt".

Aber schon am 8. Dezember 1877 mußte der Meister den Vertretern des Bayreuther Patronat-Vereins erklären (s. Heckel, S. 59), daß bei der „allgemeinen Ungunst und der besonderen Kürze der Zeit der angesetzte erste Anmeldungstermin des 1. Dezember 1877 nicht ein genügend günstiges Resultat bringen konnte, um bereits am 1. Januar 1878 die zunächst in Aussicht genommenen Uebungen an Werken der großen deutschen Meister der Vergangenheit beginnen zu lassen", und daß der Meister „auch die Möglichkeit des Engagements einer besonderen Kapelle für die Ausführung symphonischer Meisterwerke unter seiner Leitung in den Sommermonaten 1878 nicht zu benutzen wagen dürfe". „Die Eröffnung der Schule wäre also vorläufig zu vertagen, bis eine wahrhaft genügende materielle und künstlerische Teilnahme sich zeigen wird, weshalb es zunächst gilt, eine solche Teilnahme — — lebhafter anzuregen".

So beschloß der betagte Meister, seine Kraft zunächst nur der Ermöglichung der früheren Aufführung des „Parsifal" schon im Jahre 1880 zu widmen, die eben freilich erst im Jahre 1882 und vor einem allgemeinen, zahlenden Publikum stattfinden konnte und des Meisters Schwanengesang geworden ist.

Ihnen selbst, lieber Freund, sage ich zwar mit alledem nichts Neues; es ist mir aber im Hinblick auf die von Ihnen erwähnte Polemik wichtig erschienen, damit festzustellen, daß der Meister, der übrigens selbst in dem Aufsatze „Zur Einleitung", Bayreuther Blätter 1878, darauf hinwies, daß er in dem Entwurfe für die Schule „sehr vorsichtig" nur von Uebungen und Ausführungen gesprochen habe, sich diese Beschäftigung mit den Werken der früheren Meister nur als ein Studium und als eine Vorbereitung gedacht hat, die er aber nur in den Rahmen der Stylbildungs-Schule, keinesfalls aber in den Rahmen der Bühnenfestspiele einbezogen sehen wollte, als welche ihm vielmehr nur die Aufführung seiner eigenen Werke gelten sollten.

Es ist Ihnen ferner bekannt, lieber Freund, daß jener Gedanke unseres Meisters an die Begründung einer Hochschule für musikalisch-dramatischen Styl mich auf's Lebhafteste ergriffen und zu tatkräftigem Eintreten dafür begeistert hat. Die von mir einberufene Wiesbadener Versammlung zu Ostern 1880 setzte sich ebenfalls, wie auch der Patronat-Verein, für die von uns nur als vertagt angesehene Ermöglichung und dauernde Erhaltung jener Institution ein.

Eine umfangreiche Propaganda wurde von uns dafür eingeleitet, eine eindringliche Denkschrift verfaßt, die an Fürsten und Reich eingereicht und massenhaft verbreitet werden sollte, ebenso ein Aufruf an die Nation; eine systematische Bearbeitung und Benutzung der Presse wurde begonnen, und wir hofften, so mit der Zeit das Ziel doch noch erreichen zu können. Waren wir doch von dessen unvergleichlicher Wichtigkeit für unser Kunstwesen tief durchdrungen; ganz besonders ich selbst, der ich das hohe Glück erlebt hatte, Proben und Aufführungen von Werken von Mozart und von Beethoven und auch einzelne Demonstrationen am Klavier durch den Meister zu erleben und den ganz unbeschreiblichen Unterschied zu erkennen, der zwischen allen, was ich bisher an anderen Aufführungen erlebt hatte, und seiner Auffassung und Wiedergabe sich auftat. Es war mein heißestes Sehnen, dazu beizutragen, daß das Licht dieser Sonne auch dem Kunstleben unseres deutschen Volkes zu Gute kommen möge. Unsere Propaganda dafür aber konnte und sollte nur ganz frei von uns allein ausgehen, Bayreuth durfte dafür in keiner Weise in Anspruch genommen werden, und das hatte zur Folge, daß ich damals mit dem Meister selbst nur wenig darüber zu verhandeln hatte. Ich kann Ihnen aber auf Ihre Frage mit voller Bestimmtheit antworten, daß der Meister sich zu mir — außer in dem bewußten Briefe vom 28. Juni 1880 — niemals über etwaige Aufführungen von Werken früherer Meister in Bayreuth geäußert hat. Ebensowenig habe ich von jenem Briefe dieses Thema unmittelbar ihm gegenüber berührt.

Wohl aber habe ich das getan in meinem ungemein lebhaften Briefwechsel mit dem hochverehrten Freunde v. Wolzogen; in einem meiner Briefe an ihn, vom 28. Mai 1879, in dem ich über des Meisters Schulplan schrieb, finde ich den Hinweis, welchen großen Wert es doch haben müsse, etwa einmal „Freischütz, Fidelio oder Don Juan oder dergl." nach des Meisters Sinne in Bayreuth aufgeführt zu erleben. Es ist mir unbekannt, ob Freund Wolzogen dem Meister oder dessen Gemahlin gegenüber einmal eine solche Wendung aus meinen Briefen erwähnt hat; ich muß es aber für möglich und wahrscheinlich halten.

Unmittelbar aber war jener Brief Richard Wagners vom 28. Juni 1880 an mich jedenfalls veranlaßt durch einen von mir am 15. Juni 1880 an Frau Cosima Wagner gerichteten Brief, in dem die Wendung vorkam: „Wenn aber, wie wir Alle von Herzen hoffen, 1881 symphonische Aufführungen (und etwa eine ‚Oper'?) und 1882 die Aufführungen des ‚Parsifal' stattfinden würden — — — —".

Während ich hier, mit einer gewissen Schüchternheit, nur von „etwa einer Oper"? geschrieben hatte, setzte der Meister in seiner ablehnenden Antwort die drei Namen „Zauberflöte, Freischütz, Fidelio" ein, wobei es wohl bezeichnend ist, daß an Stelle des von mir Wolzogen gegenüber angeführten Don Juan die mehr deutsch geartete Zauberflöte genannt ist.

Dieser Ablehnung durch den Meister hatten wir uns zu fügen, um so mehr als ja in Folge der inzwischen geschehenen hochherzigen Entschließung des Königs Ludwig II. von Bayern das ganze Unternehmen auf eine durchaus andere Grundlage gestellt war und nur noch an die Aufführung Wagner'scher Werke, vor einem allgemein zahlenden Publikum, gedacht werden konnte.

Aus alledem kann man — um Ihre letzte Frage zu beantworten — vielleicht schließen, daß der Meister, auch wenn er noch jünger gewesen und auch nicht durch die von ihm erwähnte „allgemeine Ungunst und die besondere Kürze der Zeit" verhindert gewesen wäre, vielleicht jene drei Werke mit Hilfe eines spezifischen Gesangslehrers eingeübt und ausgeführt hätte, wenn auch *gewiß nicht im Rahmen der Bühnenfestspiele.* Wahrscheinlicher aber erscheint mir, daß er es unter solchen günstigeren Umständen

vorgezogen haben würde, unmittelbar auf sein Ziel, die Aufführung des „Parsifal" loszugehen. Ich gestehe Ihnen aber, daß diese Fragestellung mit ihrem „wenn" mir als müßig erscheint. Wer kann wissen, was ein Anderer, und gar eine Natur wie Richard Wagner, unter anderen Verhältnissen getan haben würde? Wer kann wissen, ob es ihn alsdann nicht einmal gereizt haben würde, eine solche Extratour allenfalls einmal im Bayreuther Alten Opernhause zu unternehmen?

Mir ist es im Laufe der Jahre immer mehr aufgegangen, daß, was der Meister unter widrigen Verhältnissen als etwas Vorbereitendes, Einmaliges und Vorübergehendes sich erdacht hatte, in den Rahmen der jetzigen Bayreuther Bühnenfestspiele zunächst nicht hineinpassen würde, aus mancherlei äußeren und vor Allem aus innerlichen Gründen. Wagners Werk war der Fortschritt von einem gebundenen zu einem neuen und freien musikdramatischen Styl. Sinnvoll konnte er deshalb mit seinen Schulgedanken von den deutschesten Werken des früheren Styles ausgehen, um den neuen endgiltig festzustellen, nicht aber, den Weg dann umgekehrt zurückzulegen. Hat doch gerade er als das Grundübel des stehenden Theaters den fortwährenden Wechsel aller möglichen Stylarten erkannt.

Ausdrücklich hat er uns als Objekte für „Schule" und für die Bayreuther Bühnenfestspiele seine eigenen Werke bezeichnet. Damit hat er der Welt und seiner Familie ein trotz seiner Einseitigkeit ungeheures Erbe hinterlassen, dessen Pflege seinen Hütern die größte Verantwortung auferlegt. Wohl haben die Künstler und die Theater an dem Bayreuther Beispiel in diesen Jahrzehnten Vieles gelernt; aber es bleibt noch Vieles zu lernen übrig, und ohne das lebendige Bayreuther Vorbild würde sich naturgemäß ein Herabsinken von der erreichten Höhe einstellen.

Auf die heilsame Einseitigkeit des Bayreuther Beispieles wird noch auf lange Jahre hinaus nicht verzichtet werden können. Danken wir Gott, daß hochbegabte, gewissenhafte und ihrer außerordentlichen Verantwortlichkeit treu-bewußte Persönlichkeiten dort ihres wahrlich nicht leichten Amtes mutig und uneigennützig walten; erschweren wir ihnen ihre Aufgabe nicht dadurch, daß wir sie von dem von dem großen Meister ihnen gewiesenen Wege wegzulocken versuchen, und bescheiden wir uns dabei, daß ihnen auf Wagners Bühne Wagners Werke näher stehen müssen, als die der früheren großen deutschen Meister! —

Ich habe Ihnen, lieber Freund, im Obigen ausführlich zusammengestellt, was ich in meinen Akten und Erinnerungen als auf das von Ihnen berührte Thema bezüglich gefunden habe. Die Arbeit hat mich selbst gereizt, und damit wollen Sie es freundlich entschuldigen, daß sie so ausführlich geraten ist.

Sie mögen sie benützen wie Sie wollen. Es wird mich interessieren zu hören, was Sie dazu sagen und wie Ihrer Polemik damit gedient ist, und mit welchem Erfolge?

Ihnen gab ich herzlich gerne Auskunft. Mit Presse-Polemik aber will Nichts zu tun haben

Ihr Sie herzlich grüßender
Friedrich v. Schoen.

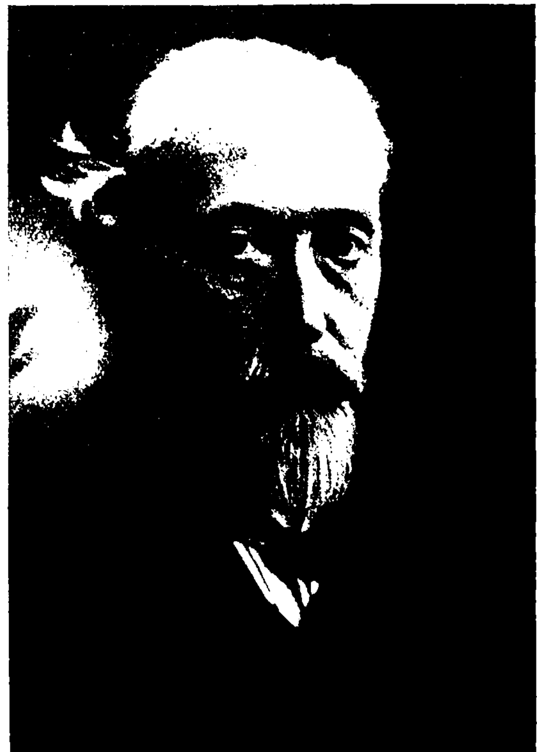
*

Deutsch-österreichische Künstlerbilder

Von Bundes-Professor LORENZ WENZL (St. Pölten)

Joseph V. von Wöß

Das ist einer von den Stillen im Lande. Einer von jenen, die still ihre kontrapunktischen Fäden in ihrer einsamen Klause spinnen, ohne mit jedem Werkchen in der Hand schreiend durch alle Gassen zu laufen. Einer von jenen, die man kennt, achtet, aber selten nennt, die Rückgrat und Kopf, aber keine Ellbogen haben, um andere wegzustoßen und sich Platz zu machen. Joseph v. Wöß ist kein Jüngling mehr, ein Leben harter musikalischer Arbeit liegt hinter dem fast 60jährigen Manne. Aus der Schule Krenns gekommen, dessen Regierungszeit als Kompositionsprofessor an Simon Sechter grenzt, hat er das penible Kompositionsgewissen der Sechter-Krenn-Periode sein Leben lang behalten, zum Heile seines gediegenen Namens, zum Unheile eines Publikumserfolges. Der Börsenjargon möchte ihn als gediegene Firma bezeichnen, deren Fabrik die moderne Maschinerie fehlt. Sagen wir offen, Wöß ist nicht modern, als der große Umschwung kam, ging er *nicht* mit. Er ist konservativ geblieben, erfreulich konservativ, denn das ist seine Stärke. Er hat seine hohe Schule erlernt und reitet sie in allen Gangarten sattelfest ohne Kapriolen und exotische Taschenspielereien, er blieb seinem Werdegang und seiner Erziehung treu und sicherte sich so vor



Joseph V. von Wöß.

schablonenartiger angeschminkter moderner Pose, wie sie gar viele ältere Komponisten in den letzten Jahren annahmen. So finden wir in seinen Werken alle Merkmale der gediegenen älteren Schule. Reinheit des Satzes, virtuose Stimmführung mit ehrlicher, nicht Pofelpolyphonie, feste, kluge, auf tonaler Basis ruhende Form und Thematik, aber auch rein sachliche Instrumentation. Darüber eine fachliche, vornehme diatonische Melodik. Daß ihn diese Eigenschaften zur Kirchenmusik zogen, ist begreiflich. Seine 12 Offertorien Op. 14, besonders das sechsstimmige: „Assumpta est", das siebenstimmige „Benedictus es Domini", das doppelchörige „Tu es Petrus" sind Kirchenstücke, die Palestrina und der grimme alte Sebastian mit Schmunzeln gelesen hätten. Der Trostgesang Op. 21 für gemischten Chor, mit einer jedes Organistenherz erfreuenden Orgelbegleitung, das mächtige Tedeum, das heilige Lied Op. 12, sind Treffer für Chorkonzerte ernsten Kalibers. Angesichts dieser jeder Effekthascherei fremden, reinen, religiösen Herzensergüsse ist es bedauerlich, daß Wöß den Weg zum Oratorium nicht fand, trotzdem seine Vielseitigkeit erstaunlich ist. 57 Opuszahlen enthalten in bunter Reihe Kammermusik, Lieder, eine Ouvertüre, Messen, Requiem, zwei Opern, Orgelstücke, Männerchöre, seit 1916 erscheint in der

Wiener Fachzeitschrift für Kirchenmusik eine Modulationslehre, das Resultat vieljähriger Unterrichtserfahrung. In den drei Zeitliedern, Kriegslieder, die sich vorteilhaft von der üblichen Hurramilitärstimmung abheben, ist mit vielem Glück ganz schlichter Volkston getroffen, wie er auch in Op. 18 vier wohlgelungene Liedbilder mit klaren Strichen zeichnet.

So hat eine integre Natur unbekümmert vom Tageslärm an dem Ideale seiner Jugend festgehalten und mit sicherer Hand in den Notenblättern seiner Werke, seine Zwiesprache mit sich, der Welt und der Ewigkeit festgehalten.

Wer hören will, der höre: niemand wird es bereuen, wenn seine zermarterten Tonnerven nach der schwülen Luft moderner Tonbilder in der friedlichen Ruhe der Wößschen Tonwelt untertauchen; denn da ist einer von den Stillen im Lande, und mitten unter den Knallfassaden moderner Häuserreihen liebt man stille Gäßchen mit alter Stuckarbeit; denn es ist die Idee der Edelsteine, die Form, die Fassung, und manches ist die Brücke zur Vergangenheit, die wir nie ganz abbrechen mögen, die wir Jungen aber gerne zurück schreiten sollten, um dann um so kühner ins Neuland zu stürmen.

*

Zwei Werke um Wagner

Von ROBERT HERNRIED, Erfurt

Es gab und gibt, glaube ich, überhaupt keinen Künstler, um den so viel Druckerschwärze vergossen worden wäre, wie um Richard Wagner. Der Bücher, die über sein Leben, sein Wirken und sein Werk geschrieben wurden, gibt es unendliche, und ihre Zahl wird noch vermehrt durch Wagners eigene Schriften sowie durch die Veröffentlichung seines Briefwechsels mit Verwandten, Freunden, Künstlern und sonstigen Zeitgenossen, so daß man kaum glauben kann, daß auch heute noch Veröffentlichungen über den Meister besonderes Interesse erregen könnten, es sei denn, daß seine Erben sich entschlößen, die Bayreuther Archive zu öffnen. (Was aber fürs erste nicht zu erwarten ist.)

Und doch sind nun wieder zwei Werke erschienen, die sich, das eine zur Gänze, das andere in einem wesentlichen Teile, mit Wagner beschäftigen, und die beide besonderes Interesse beanspruchen.

Das erste entsprang einer ingeniösen Idee. Es ist, indirekt von Wagner selbst geschrieben, eine Beleuchtung seiner Wesensart und seines Schaffens. Denn *Otto Strobel* hat — ein wahres Ei des Kolumbus — herausgefunden, daß eines noch fehle: eine gewissenhafte Zusammentragung aller Aeußerungen, die Wagner in Werken und Briefen über sich selbst und sein Schaffen getan hat. Mit wahrem Bienenfleiß, wissenschaftlicher Gründlichkeit und unter genauer Quellenangabe hat Strobel, vorläufig in einem schmalen Bande, das Ergebnis seiner Zusammenstellung veröffentlicht[1]. Er hat es verstanden, statt einer trockenen Aneinanderreihung von Zitaten mit Verwendung dieser in flüssigstem Stile eine durchaus lebendige Darstellung des Menschen und Künstlers zu geben.

Bei Gliederung des Stoffes hat der Verfasser zuerst *die künstlerische Persönlichkeit Wagners* zu beleuchten gesucht. Er hat damit, sicher ohne es zu wollen und zu wissen, jenen eine gewisse Konzession gemacht, welche das Schlagwort von dem nicht zu überbietenden Individualismus Wagners verbreitet haben. Desto interessanter ist es, aus den zitierten Aeußerungen zu ersehen, daß dieser Individualismus kein persönlicher, sondern ein sachlicher war. Und dies aus dem einfachen Grunde, weil die Person jedes großen Künstlers so von der Idee seines Werkes durchtränkt, so unlösbar mit ihr verknüpft ist, daß Person und Sache (Werk) sich einfach nicht trennen lassen. Sagt doch Wagner in einem Briefe an Mathilde Wesendonck (aus Paris, 3. März 1860): „Was bin *ich* denn — ohne mein Werk?" — Schon früher hatte Wagner ein ähnliches Bekenntnis abgelegt (Brief an Mathilde Wesendonck aus Paris, 23. September 1859). Er schrieb damals: „Dem eigentlichen Leben gegenüber lasse ich mich getrost von meinem Instinkt leiten: mit mir wird etwas gewollt, was höher ist als der Wert meiner Persönlichkeit. Dieses Wissen ist mir so eigen, daß ich lächelnd oft kaum mehr frage, ob ich will oder nicht will. Da sorgt der wunderliche Genius, dem ich für diesen Lebensrest diene, und der will, daß ich vollende, was ich nur vollbringen kann."

Diese Aeußerung Wagners enthüllt, obgleich sie nicht die klare, leitsatzartige Fassung der zuerst zitierten hat, *mehr* als diese. Gibt sie doch nicht nur das Bekenntnis der Einheit von Mensch und Künstler, von Person und Sache, sondern *das Bekenntnis zum instinktmäßigen Handeln.* Gerade dieses wurde und wird Wagner von all denen nicht geglaubt, die die oftmalige Zweckbewußtheit seines Handelns kennen und ob dieser der Ansicht zuneigen, sein Tun sei oft „berechnend" gewesen. Es ist aber ein bedeutender Unterschied zwischen einer Berechnung, die aus äußerlichen Motiven entspringt, und einer bewußten Ausnutzung der eigenen und fremder Kräfte zur Erreichung des Zieles, das dem Künstler als unbedingt anzustrebend instinktmäßig innewohnt. In letzterem Falle tritt eine, dem rein bürgerlich Eingestellten unverständliche Vermischung des Instinktmäßigen mit dem Unterbewußten ein, bei dem dieses aber als Auswirkung des instinktmäßigen Triebes erscheint.

Da diese Zweiheit, deren erster Pol überzeitlich ist, während der zweite dem Zeitalter des Intellektualismus entsprungen zu sein scheint, vielen (auch heute noch) als Zwiespältigkeit erscheint, können tatsächlich nur Wagners eigene Aeußerungen, die Strobel in trefflicher Anordnung wiedergibt, Erklärung bieten. Eben darum muß es aber bedauert werden, daß Strobel die Wagner mit Recht oder Unrecht zur Last gelegten Negativa, besonders die von Nietzsche erhobenen Vorwürfe persönlicher Natur, nicht gleichzeitig mit anführt und untersucht, inwieweit sie durch die Charakteristik des Meisters aus seinen eigenen Aeußerungen widerlegt werden. Freilich wird nur der Wagner gerecht zu werden vermögen, der seinen Ausspruch (an Röckel), daß der normale Zustand seiner Natur *die Exaltation* sei, zur Grundlage seiner Betrachtung zu nehmen vermag. Dieser Zustand erklärt den ewigen Widerstreit seines Innern, somit die fortwährende polare Auswirkung seines Empfindens, er erklärt den künstlerischen wie auch den physischen Kraftüberschuß und dessen positive und negative Auswirkungen. Diese Exaltation allein vermochte es, daß Wagner zur selben Zeit gleichsam von außen und von innen heraus schaffen konnte, indem er, in Enthüllung einer „Urverwandtschaft" zwischen dem Musiker und dem dichterischen Mimen, dessen Psyche einbeziehen und dadurch in der Linie seiner Melodie den Mimus zum Ausdruck bringen konnte.

Nicht minder interessant ist die zweite Abteilung des Buches, „Künstler und Erfahrungswelt" betitelt. Wagners Beeinflussung durch philosophische Systeme und die Beziehungen zwischen Schopenhauers Lehre und Hans Sachs, dem Typus des „resignierten Mannes" wirken hier weniger erkenntnisbringend als die Feststellung, daß die Sehnsucht bei Wagner *zum produktiven Moment* wird. Interessant auch das Zurückgreifen auf Wagners Jugendeindrücke, die sich noch in dem alternden Manne künstlerisch auswirken. So der von Hans von Wolzogen (Richard Wagner und die Tierwelt) geschilderte tiefe Eindruck, den ein sterbendes Häschen auf den Jüngling, der als Teilnehmer an der Treibjagd glaubte, es getötet zu haben, hervorrief. Strobel bringt dieses Jugenderlebnis in Beziehung zu der Klage des

[1] Dr. Otto Strobel: Richard Wagner über sein Schaffen. Ein Beitrag zur „Kunstästhetik". München 1924, Bayerische Druckerei und Verlagsanstalt, G. m. b. H.

Arindal in den „Feen“ beim Anblick der zu Tode getroffenen Hindin, aber auch zu den Worten Gurnemanz', da er Parsifal den Mord an dem heiligen Schwane verweist.

Die dritte und letzte Abteilung des Werkes aber, von Strobel etwas allzu frei „Die schöpferische Phantasie“ genannt, beleuchtet Wagners Grundauffassung des schaffenden Künstlers, der zuerst „Seher“, dann „Dichter“ sein muß, um bei der realen Ausarbeitung des durch Erschauen Erdichteten zum „Künstler“ zu werden. So klar Wagners diesbezügliche Aeußerung — sie findet sich in seiner Schrift „Ueber das Dichten und Komponieren“ — gefaßt ist, so verhängnisvoll ist sie ihm doch geworden. Denn sie hat zum größten Teil denjenigen gedient, die den *Musiker* Wagner nicht verstanden und daher nachzuweisen bestrebt waren, daß das Primäre bei ihm der Gestus (rüde gesagt: der Schauspieler) war, während andere seine dichterische Potenz über die musikalische stellten. Strobels eingehende Beleuchtung dieser Aeußerung des Meisters ist daher sehr aufklärend, wenngleich er es auch hier unterläßt, die seitens der Gegner angeführten Negativa zu zitieren. Die Entrückung des Schaffenden zur Zeit der Empfängnis der künstlerischen Idee und ihr Gegensatz, das über, ja außerhalb der Sache Stehen bei Ausführung derselben, werden mit Klarheit geschildert, überdies auch durch folgende Aeußerung Wagners („Sämtliche Schriften“, Bd. 12, S. 279) bewiesen: „Die Technik ist das wachsende Eigentum aller Künstler seit dem Dasein der Kunst; sie ist zu empfangen, zu erlernen und anzueignen. Das, was durch die Technik darzustellen ist, *ist allerdings nicht zu erlernen*, und von dem sprechen wir daher auch nicht.“

Obwohl letzten Endes innerlich unabhängig und seelisch einsam, ist der Künstler doch mit unzähligen Fäden mit dem Leben und den Mitmenschen verbunden. Keiner bedarf wie er der Anregung, der Zustimmung (oder auch des Widerspruchs), keiner des Mitempfindens wie er. Und das äußerliche, aber so ungemein wichtige Moment, daß nur das Hören eigener Werke dem Tondichter volle Klarheit über das Geschaffte und somit Richtlinien für sein ferneres Schaffen gibt, erscheint unerläßlich zum Verständnis der in ihren Formen oft sonderbar anmutenden Bemühungen Richard Wagners, seinen Werken zur Auferstehung zu verhelfen.

Ist so Otto Strobels Buch in seiner wissenschaftlich-tiefgründigen Art und seiner fein psychologischen Behandlung des Stoffes (in den aber bei einer Neuauflage die zahlreichen, jetzt am Schluß verzeichneten Anmerkungen einbezogen werden sollten) ein Werk, das allen Forschenden unentbehrlich werden dürfte, so beansprucht die zweite der neuen Schriften um Wagner rein menschliches Interesse. Es ist der Briefwechsel zwischen dem Dichter *Peter Rosegger* und dem Musikgelehrten *Friedrich von Hausegger*, herausgegeben von dessen Sohne Siegmund von Hausegger und verlegt bei L. Staackmann in Leipzig.

Zwei Brennpunkte sind es, in welche die in den Briefen beider Männer ausgedrückten Ideen zusammenlaufen, und beide sind im Wesen einander entgegengesetzt: Die Judenfrage und der Streit um Wagner.

Beide Männer, der Dichter wie der Musikgelehrte, sind Idealisten. Jener in höherem Sinne. Denn er verschließt sich dem Tagestreiben und lauscht nur der Natur und der Stimme in seinem Inneren. Aus der aber kommt ihm höchste Weisheit in Form einer reinen Menschenliebe, die selbst die inneren Hemmungen, die Rassenzugehörigkeit und Stammesbewußtsein auslösen, zu überwinden weiß. Jedes Parteitreiben, sei es politisch oder künstlerisch, ist ihm verhaßt. Er macht dagegen Front und gerät so selbst inmitten des Gezänkes der Parteien, aus dem er sich nur unter inneren Blessuren zu retten vermag.

Der Rechtsanwalt und Musikästhetiker Hausegger ist (naturgemäß) erdgebundener und darum an Politik und Parteiwesen geknüpft. Doch auch er ist Idealist, — wissenschaftlicher Idealist freilich — und es ist anmutend zu sehen, wie er einerseits das Wesen des Dichters zu erfassen vermag, andererseits durch dessen Einfluß in der idealen Richtung seines Denkens gefördert und dadurch geläutert wird.

Peter Rosegger war ein *Gegner* Richard Wagners. Seinem nur an Volksweisen gewöhnten Ohr war lange Zeit die Polyphonie von Wagners Tonsprache verschlossen, seiner lyrischen Art lag das Wesen des Wagnerschen Musikdramas fern. Und die Verquickung der künstlerischen Idee Wagners mit politischen Zielen, die von Parteiwegen auch in Oesterreich betrieben wurde, machte ihn nun vollends zum Verächter Wagners. So nahm er in die von ihm herausgegebene Zeitschrift „Der Heimgarten“ einen gegen Wagner gerichteten Aufsatz auf.

Mit unendlicher Geduld und rührender Liebe, zum Dichter sowohl wie zum Tonmeister, suchte nun Hausegger seinen Freund zu bekehren. Er deckt in tiefer Erkenntnis von des Dichters Art dessen Inneres auf. „Die Saiten erklingen in Ihnen“, schreibt er, „ehe noch die Tasten berührt worden sind. Die Erinnerung an die Kindheit erwacht in Ihnen, noch ehe Sie die Melodie apperzipiert haben, welche Sie erwecken sollte; daher ist es Ihnen gleichgültig, ob diese Wirkung von Tönen, vom Geruche einer Blume, einer Erdscholle, des Stalles oder selbst von Klängen der Oper . . . kommt. Ihr Instrument spricht nicht zu schwer, sondern es spricht zu leicht an; *Sie werden produktiv, noch ehe Sie rezeptiv geworden sind.* Darum erfinden Sie Melodien und komponieren Stimmungsbilder, ohne selbst an den einfachsten Melodien anderer Gefallen zu finden.“

Rosegger aber bekennt, daß es bei seinem Musikhören „mit aller Seligkeit vorbei“ wäre, wenn er dabei an das Wesen der Musik denken wollte. Er *denke* wohl beim Hören, denke an „Glaube, Zuversicht, Freude, Siegesfreude der Erlösung und Auferstehung fühlenden Seele“. Für ihn ist Musik „die Kunst für die Blinden“. Er ist ganz naives Naturkind, kann, wie er sagt, seine Gedanken nicht aus Traditionen ziehen, wie der Gebildete, sondern sie entstehen in ihm selbst, als hätte sie vor ihm noch nie jemand gedacht. Ihm fehle der Sinn für Musik im großen Stil. — Und dann wieder kommt die Klage: „Gelänge es nur, Wagner von dem Odium eines Parteigottes zu befreien!“, eine Klage, der wir auch heute noch recht von Herzen zustimmen können.

Hausegger aber ruht nicht. Er legt mit vieler Feinheit dar, daß es sich bei Rosegger nicht um Wagner, sondern ebensowohl um Beethoven, Bach, Mozart handle. Er müsse alle Musik, so auch die Wagners, *subjektiv auf sich beziehen* und den Gedanken ausschalten, einen bestimmten Tondichter verstehen zu wollen (übrigens eine der feinsten Anleitungen in der Kunst des Hörens, die es gibt). Er lehrt den Dichter die *überzeitliche Einstellung* zu dem musikalisch zu Erfassenden und erlebt, nach vielen Jahren freilich, die Freude, daß Rosegger ihm schreibt: „Am vorigen Samstag hat die Scheidewand zwischen Richard Wagner und mir einen großen Sprung bekommen, ein breites Loch, durch das mir *der ganze Himmel der „Meistersinger“* entgegenleuchtete.“

Fast genau ein Jahr nach diesem Sieg ist Hausegger, der Sieger, ein toter Mann. Sein Briefwechsel mit dem Dichter des „Waldschulmeisters“ aber ist, wenn man von einigen, durch die leidige Politik häßlich gefärbten Stellen absieht, ein Zeichen seines menschlichen Wertes, wie seine Bücher ein wertvoller Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst sind.

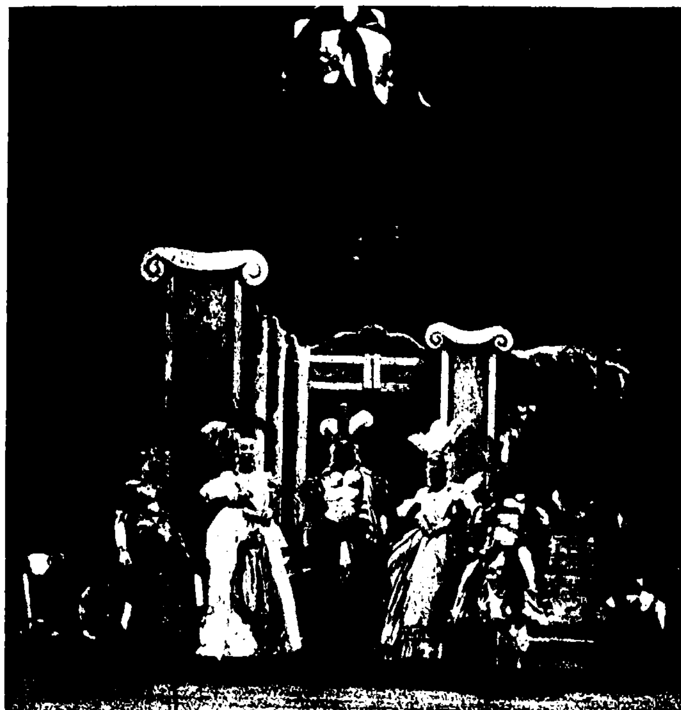
Händels „Admet“

Uraufführung im Landestheater zu Braunschweig

Durch die Aufnahme der Oper in den Spielplan, die, nebenbei bemerkt, während der Sommermesse 1727 hier viel gegeben wurde, erfuhr die Händel-Bewegung nicht nur eine Erweiterung, sondern auch wesentliche Stärkung; denn nach der Ansicht maßgebender, als Gäste hier weilender Beurteiler ist der neue Intendant Dr. *Ludwig Neubeck* an der Spitze der hiesigen Kräfte und reichen Mittel mehr wie jeder andere befähigt, die Führung der eingeschlagenen Richtung zu übernehmen, die nervöse Unruhe und musikalische Unsicherheit durch diese stark ethische Dramatik zu bekämpfen und das Volk mittels der heilenden Wirkung derselben zu der strahlenden Höhe der allen so nötigen Lebensbejahung zuführen. Die Aufführung bestätigte die alte Wahrheit: „Tempora mutantur, et nos mutamur in illis“, denn Prof. Dr. *Hans Dütschke* (Berlin) beendete die vorliegende Bearbeitung 1901, fand aber bei keinem Bühnenvorstande weder offenes Ohr, noch willige Hand für die Förderung der guten Sache, trotzdem offenkundige Vorzüge aller Art für ihn sprechen. Die Handlung, nach dem Drama des Dichters Aureli „L'Antigona delusa de d'Alceste“ vom Jahre 1664 von einem unbekannten Bearbeiter für die Oper eingerichtet, gehört trotz Kretzschmars Behauptung („Geschichte der Oper“ 1919), daß alle Opern Händels durch die stümperhaften Texte zum Tode verurteilt seien, zu den besten der Zeit vor Gluck. Dieser verhalf Alceste, die für den todkranken Gemahl, den König von Thessalien, stirbt und schon bedeutsam auf Fidelio hinweist, zur Unsterblichkeit.

Die Musik, italienischer Stil mit echt deutscher Empfindung, ergibt die gemilderte Ausdrucksweise der Renaissance; namentlich die Instrumentalsätze und Arien enthalten echte Perlen, während die Duos dem damaligen typischen Charakter zuneigen, und der Chor eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Der 77jährige Bearbeiter erweist sich als würdiger Vorläufer des Göttinger Kunsthistorikers Dr. Oskar Hagen, der Professoren Alfred Rahlwes (Halle) und Hans Joachim Moser (Heidelberg), die auf dem eingeschlagenen Wege erfolgreicher fortschritten. Er beseitigte alle Ungereimtheiten und Nebensächlichkeiten, gestaltete die Haupthandlung, die jedem von der Schule her bekannt ist, straffer, klarer und überbrückte die Risse geschickt durch Rezitative, widmete der Sprache die größte Sorgfalt, übertrug die drei Kastratenrollen für Alt dem Bariton und Baß, suchte alles möglichst bühnenwirksam zu gestalten, indem er z. B. für den glanzvollen Schluß das Menuett der Ouvertüre zu „Julius Cäsar“ verwandte, um es dadurch dem modernen Empfinden näher zu bringen. An das kleine Händel-Orchester, mit Ausnahme von vier Hörnern ohne Blech und Schlagzeug, muß sich das Ohr allerdings erst gewöhnen, wird von der jugendlich-frischen, sieghaften Kraft der Tonsprache dann aber so gefesselt, daß es bis zum letzten Akkorde freudig aushält. Schwere Aufgaben erwachsen den Sängern durch die konsonantenreiche deutsche Sprache und den ungewohnten Stil mit den weiten Sprüngen, ab- und aufrauschenden Läufen und schnörkelhaften Verzierungen, die Händel für die ihm zu Gebote stehenden weltberühmten Vertreter der Hauptrollen: Faustina Bordoni, Cuzzoni und Senesino verschwenderisch austeilte.

Unter Leitung des Generalmusikdirektors Prof. *Franz Mikorey* und des Oberspielleiters *Hans Strohbach* wurde die Aufführung mit aller Sorgfalt vorbereitet. Der Dirigent hatte sich in die Tonsprache völlig eingelebt, und sein Mitarbeiter suchte jede Tonfigur durch Gesten, Linien und Bewegungen, das ganze Hochbarock durch stilechte Kostüme und glänzende Bühnenausstattung zu verstärken. Durch hervorragende Leistungen zeichneten sich aus: *Klara Kleppe, Marg. Wallas, Willi Sonnen, A. Jellouschegg, Ernst Gütte, Heinz Eckner* und Dr. *Paul Lorenzi.* Der Erfolg war durchschlagend, der Bearbeiter wurde durch einen Lorbeerkranz geehrt, mit den Führern und Hauptdarstellern am Schluß unzähligemal von dem ausverkauften Hause an die Rampe gerufen. Eingeleitet wurde die glänzende Vorstellung



Phot. Georg Meyer, Braunschweig.

Bühnenbild von G. F. Händels Oper „Admet“.

zwei Tage vorher durch eine *Rundfunk-Aufnahme* der wichtigsten Nummern in Hamburg und eine *Händel-Feier* am Vorabend im Saale der Kammerspiele des Schlosses. Hier wechselten Reden von Dr. *Paul Alfred Merbach* (Berlin) und *Hans Strohbach* mit Bruchstücken aus verschiedenen Opern des Meisters. Die auswärtigen Bühnenvorstände und Berichterstatter großer Zeitungen verließen hochbefriedigt die alte Welfenstadt Heinrichs des Löwen an der Oker. *Ernst Stier.*

*

Don Guevara

Musikdrama in drei Aufzügen. Dichtung von Rudolf Lothar
Musik von Franz Höfer
Erstaufführung am Stadttheater zu Stettin (11. Oktober)

Das dramatische Werk hatte bei seiner hiesigen Erstaufführung — Koburg und Osnabrück waren vorausgegangen — einen unbestrittenen Erfolg und es wäre zu wünschen, daß auch eine weitere Anzahl von Bühnen die Höfersche Oper nicht unbeachtet lassen mögen. Das von Rudolf Lothar geschickt verfaßte Textbuch — im ersten Akt wird allerdings reichlich viel erzählt — zeigt in einem wirksamen Aufbau dramatische Szenen des spanischen Volkslebens. Mit großer Feinheit behandelt Höfer das Orchester und manch charakteristische Züge begegnen dem aufmerksamen Zuhörer, welche die langen rezitativischen Wendungen des ersten Aktes vergessen machen. Mit sicherem Instinkt für das Dramatische ist stets der richtige Ton getroffen, das Orchester schillert in echt südländischen Farben, ohne aber die Errungenschaft des deutschen Musikdramas außer acht zu lassen. Kapellmeister *Philipp Wüst* verstand es all die Schönheiten der Partitur geschickt herauszuholen und Ober-

regisseur *Georg Clemens* sorgte für entsprechende Inszenierung mit fesselnden Bühnenbildern. Eine Leistung allerersten Ranges zeigte *Hans Wilh. Bachmann* in der anspruchsvollen Titelpartie, auch an der echt lyrischen Tenorstimme *Franz Olaf Hohnaus* konnte man seine Freude haben. Die weniger hervortretenden übrigen männlichen Rollen waren zumeist trefflich besetzt. *Susanne Werbers* Therese, in der Darstellung überzeugend, krankte an bedenklichen Intonationsschwankungen, auch die Katharina von *Anki Petry* vermochte nicht zu überzeugen. Ausgezeichnet hielt sich der Chor. Der Beifall war stark und herzlich, galt in erster Linie dem Werk und der Glanzleistung Bachmanns Don Guevara. Dank gebührt auch Intendant *Otto Ockert*, der durch die Aufführung dem Werke hoffentlich weiter den Weg ebnen wird. *Julius Zarest.*

*

Mittelalterliche Musik in Erlangen

Als bemerkenswertes Kennzeichen der diesjährigen 55. *Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*, die kürzlich in *Erlangen* tagte, erhebt die Einführung einer besonderen *Abteilung für Musikwissenschaft* einiges Anrecht auf allgemeinere Beachtung. In der von Wissenschaftern und Schulmännern aus allen Teilen des Reichs und dem benachbarten Ausland sehr stark besuchten Eröffnungssitzung begründete der 1. Vorsitzende der Tagung, Geheimrat Professor Dr. Otto *Stählin* (Erlangen), die Berechtigung dieser neuen Abteilung mit dem eindrucksvollen Hinweis auf eine neue Auffassung von der Bedeutung der Musikwissenschaft, die sich infolge des Aufschwungs der Geisteswissenschaften in den letzten Jahrzehnten ziemlich allgemein durchgesetzt und auch die Universitäten immer lebhafter ergriffen hat. Als Hilfswissenschaft für alte und neue Sprachen und als Geschichte der Musik — so führte der Redner aus — habe die Musikwissenschaft ihr verbrieftes Recht im Kreise der philosophischen Fakultätsdisziplinen und ihren angestammten Platz als eine der sieben freien Künste im Lehrbetrieb der deutschen Hochschulen zurückerobert. Handelt es sich doch bei der Errichtung von Lehrstühlen und Seminaren für das musikwissenschaftliche Fach an unseren Hochschulen tatsächlich um keine modische Neuerung, sondern um eine Erneuerung und Verjüngung einer mittelalterlichen Universitätstradition, und sind es doch gerade die ältesten Universitäten, z. B. in England, an denen das Fach seit dem 13. Jahrhundert in ununterbrochener Tradition gepflegt und auch der akademische Grad eines Doctor musicae bis auf unsere Tage verliehen wird. Weiter machte der Redner darauf aufmerksam, daß sich die heutige musikwissenschaftliche Forschung nicht mehr damit begnüge, die musikalischen und musikgeschichtlichen Einzelerscheinungen und -Tatsachen in ihrer Isolierung zu betrachten, sondern dem Zuge der mächtig aufstrebenden akademischen Kunst- und Literaturwissenschaft folge und bemüht sei, die inneren sachlichen Beziehungen der Einzelerscheinungen objektiv zum Ausdruck zu bringen und ihre Zusammenhänge mit der gesamten geistig-gesellschaftlichen Kultur zu erfassen in der Ueberzeugung, daß sich der Geist einer Zeit und eines Volkes in der Musik ganz unmittelbar offenbare.

In diesem Zusammenhang kündigte der Redner als Beispiel für seine Auffassung von der Bedeutung der Musikwissenschaft den Vortrag von Professor Dr. Rudolf *v. Ficker* (Innsbruck) über *„Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben“* an, der die *Vorführung mittelalterlicher Musik* durch Mitglieder des musikwissenschaftlichen Seminars und des Collegium musicum der Universität und Schüler der Realschule Erlangen unter Leitung des dortigen Privatdozenten der Musikwissenschaft, Dr. Gustav *Becking*, und Studienrats Oskar *Dischner* einleitete.

Vortrag und Vorführung waren in hohem Maße geeignet, die Bedeutung der Musik für das geisteswissenschaftliche Erkennen der Vergangenheit im allgemeinen und der aus innerer Verwandtschaft mit unserer Zeit neu erschlossenen geistigen Kultur des Mittelalters im besonderen darzutun. Die Musik des Mittelalters steht heute im Mittelpunkt des Interesses der wissenschaftlichen Musikgeschichtschreibung und hat die Forschung vor ganz neuartige Probleme der Materialerschließung und der geschichtlichen Interpretation gestellt.

Hier setzte *Fickers* Vortrag ein, der in großen Zusammenhängen darlegte, wie sich der Musikbegriff des Mittelalters von unserem heutigen gangbaren unterscheide, wie die mittelalterliche Musik durch das Vorherrschen bald akkordlicher, bald rhythmischer, bald melodischer Momente in ihrer Entwicklungsbahn gekennzeichnet und wie erst am Ausgang des Mittelalters infolge Ausgleichs und gegenseitiger Durchdringung dieser jeweils vorherrschenden Momente, das was wir heute Musik nennen, zu erkennen sei: eine Einheit akkordlicher, rhythmischer und melodischer Faktoren.

Zur Illustration des an neuen Gesichtspunkten und Ausblicken reichen Vortrags dienten neben Lichtbildern von mittelalterlichen Kunstdenkmälern und Notenbeispielen, sowie zwei Grammolaaufnahmen orientalischer Musik eine größere historisch getreue und künstlerisch lebensvolle Aufführung ausgewählter Musikdenkmäler des Mittelalters. Leider war bei dieser Auswahl die Frühzeit und Hochblüte gegenüber der Spätzeit zu schwach vertreten: von 15 Werken gehörten 9 dem 15. Jahrhundert und nur 6 dem 12., 13. und 14. Jahrhundert an. Und doch ist das spezifisch Mittelalterliche der Musik gerade an der außerordentlich reichen musikalischen Ueberlieferung des 12., 13. und 14. Jahrhunderts namentlich Frankreichs besonders lehrreich zu studieren.

Ein nach Ausstattung und Inhalt wertvolles Programmheft, das mit einem prächtigen Faksimile eines dreistimmigen Kyrie von G. Dufay aus einer Handschrift der Stadtbibliothek zu Cambrai in kunstvoller schwarz-roter Notierung geschmückt war, bot Vortragsfolge, Texte mit Uebersetzung und sehr sorgfältiger Quellenangabe, womit sich die Veranstaltung bewußt in die Reihe der historischen Aufführungen mittelalterlicher Musik stellt, die 1922 in der Badischen Kunsthalle zu Karlsruhe und 1924 in der Hamburger Musikhalle stattgefunden haben.

Zu Anfang der Erlanger Vorführung wurden die Proprium-Stücke der Osterliturgie mit der schönen Wipo'schen Ostersequenz Victimae paschali laudes nach der Editio Vaticana vorgetragen von ehemaligen Studierenden der Regensburger Kirchenmusikschule unter der meisterhaften Leistung ihres um die Pflege des gregorianischen Chorals und der katholischen Kirchenmusik hochverdienten Direktors, Geheimrat Professor Dr. Karl *Weinmann*. Aus der unübersehbaren Fülle uns überlieferter mehrstimmiger Musik des Mittelalters folgten als Beispiel eines zweistimmigen Organum ein Osteralleluja Pascha nostrum von Magister Leoninus, darauf ein Conductus und zwei Motetten aus der berühmten Bamberger Motettenhandschrift. Die Unterstimmen des Conductus und der Tenor der Motette „Brumans est mors“ waren mit herabgestimmten Violen, alle übrigen Stimmen vocaliter besetzt. Mit besonders eindringlicher Wirkung kam die Motette „Bele Ysabeloth“ mit ihrer wunderbar reich bewegten Oberstimme, die von W. *Goetz* (Solotenor) sehr charakteristisch vorgetragen wurde, zu Gehör. Hier war auch das in den meisten übrigen Stücken des Programms ziemlich verschleppte Tempo richtig getroffen und durchgehalten. Die anschließenden beiden Werke (Rondeau und Motette) von G. de Machaut, dem führenden musikalischen Genius des französischen Trecento zeigten in ihrer melodisch-harmonischen Beweglichkeit und phantasievollen Klangpracht schon so stark hervortretende neuzeitliche Züge, daß man zweifeln konnte, ob diese Trecentokunst nicht

bereits ein Neuansatz, eine Ars nova in Frankreich darstellt. Jedenfalls bildeten diese Werke einen auch aufführungstechnischen Höhepunkt der Vorführung, und namentlich ließ die dreistimmige weltliche Motette „Quant en moy vint premierement" in der charakteristisch bunten Besetzung mit Knabenstimmen, Solotenor, Posaune und Violen, die nach Form und Farbe dem klassisch geschulten Hörer zunächst ganz unzugänglich scheint, den modernen Musiker begeistert aufhorchen. Die burgundische Musik des 15. Jahrhunderts war mit drei Kompositionen über die marianische Antiphon Ave regina coelorum und zwei Chansons von Binchois und Dufay vertreten. Die rein instrumentale Besetzung und wiederum starke Verschleppung des Tempos der Chansons brachte zwar hervorragend schöne Musikstücke zum Vorschein, entstellte aber durchaus den ursprünglichen Charakter dieser burgundischen Liedkunst. Unter den geistlichen Kompositionen des 15. Jahrhunderts, die den Abschluß der mitsamt Vortrag vier Stunden umspannenden und die Aufnahmefähigkeit auch der unbefangensten Zuhörer angesichts der oft recht schwer zugänglichen Musik überschreitenden Veranstaltung bildeten, hinterließ den nachhaltigsten Eindruck das allerdings auch künstlerisch ganz einwandfrei, sicher und geschlossen rein vokal aufgeführte herrliche Salve regina von Dufay.

Im Interesse der Zuhörer wäre zu wünschen gewesen, wenn Vortrag und Vorführung äußerlich voneinander abgesondert, dafür aber innerlich in engeren Zusammenhang und bessere Uebereinstimmung gebracht worden wären. Zweifellos hätte dann die so außerordentlich verdienstvolle und auf einem gründlichen Studium der alten Musik und Musikübung, sowie auf wissenschaftlich einwandfreien Aufführungsbedingungen beruhenden Veranstaltung als Ganzes gewonnen, und wäre es auch jedem Zuhörer möglich gewesen, der Vorführung bis zuletzt beizuwohnen und somit tiefer in den Geist der Musik des Mittelalters einzudringen, dessen eigentümliche Größe, die sich dem Verstehen eben nur im Hören erschließt, in seiner unsere Zeit überragenden Unmodernität zu suchen ist. Nichts wäre dem wissenschaftlichen Wert historischen Musizierens abträgiger, als wenn alte Musik „modern" oder gar — Mode werden sollte.

W. Gurlitt.

*

„Hochzeit im Fasching"

Komische Oper in 3 Akten von Ed. Poldini. Text von Ernst Vajda

(Deutsch von Dr. Béla Diósy)

(Reichsdeutsche Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 24. Oktober 1925)

Der ungarische Komponist *Poldini* ist in Deutschland vorzugsweise durch seinen reizvollen Einakter *„Der Vagabund und die Prinzessin"* bekannt geworden, den wir in Dresden mit der Rethberg und Tauber oft erlebt haben. Sinn für Humor, rhythmisches Gefühl, flüssige Melodik, klangvoller Chor- und Ensemblesatz, geschickte Orchestermalerei sind auch dem *neuen* Werke eigen. Poldini ist kein Bahnbrecher, aber ein Eklektiker von entschiedenem Geschmack. Vielfach grüßen die „Meistersinger" in sein Werk hinein. Sie sind und bleiben noch immer das „große Muster". Leider läßt sich der Tonsetzer durch das breit angelegte Textbuch zu ausgiebiger *Redseligkeit* verleiten, zu der noch unnötige Wiederholungen und sonstige Tautologien kommen. Vieles ist gelungen, besonders die Stellen des ungarischen Elans und als Gegensatz die des echten Gefühls. Die harmlose Fabel von der widerspenstigen Frau Mutter, die der Tochter durchaus einen anderen Mann aufreden will, reicht knapp für *einen* Akt aus. Scherzhafte Nebensächlichkeiten müssen herhalten, um die bescheidene Handlung aufzubessern. Drei Akte Winterlandschaft wirken auch monoton, aber der Textdichter benötigt einen sechstägigen Schneefall als Vorbedingung für die Geschehnisse. Eigenartig steht ein *ernstes Liebespaar*, das unsere Sympathie hat, zwischen dem lustigen Drum und Dran: Eine ungarische Gräfin, die nicht mehr frei ist und ein Oberst, dem das Leben arg mitspielte. Resignation ist die Losung! Diese Szene wirkte im heiteren Schlußakt wie ein Teil aus einem musikalischen Drama. Jedoch, an solchen ethisch-moralischen Einschlag, der gegenüber manchen textlichen Plattheiten als ein künstlerisches Verdienst anzusprechen ist, müssen wir uns, besonders auf der Bühne erst wieder gewöhnen. Poldini hat für die Entsagung rührende Töne. Schade nur, daß seine maßlose Breite das Wesentliche und Wirkungsvolle nicht gebührend zur Geltung kommen läßt. Einzelszenen, Monologe, Duette, ein sorgfältig gearbeitetes aber schier endloses Quartett nehmen für den Tondichter ein, auch das leichte Parlando fügt sich gut in die ungekünstelte Tonsprache. Aber das Ganze schreit nach dem *Rotstift*.

Schon in Budapest hat man es versäumt, die Oper von dem *langweiligen Ballast* zu befreien. Auch in Dresden geschah *nichts* in dieser Richtung. Was hilft die wundervolle *Ausstattung* (von Hasait, Pältz und Fanto) mit ihren prächtigen Bühnenbildern, was hilft die stellenweise glänzende Besetzung, wenn ein vollwertiger Spieltenor für den Liebhaber fehlt? Man hatte die führende Rolle des Studenten einem strebsamen, aber gesanglich unfreien Anfänger *Sigmund* übertragen. Wo war *Hirzel*? Unser temperamentvoller Spielleiter *Mora* hatte ganze Arbeit getan. Hervorragend, wie er *Fluß* in die breiten Massen brachte, sie immer wieder zu neuen Scherzen anregte. Kapellmeister *Kutzschbach* betreute die Oper in musikalischer Beziehung. Warum hatte er nicht den Mut, zu *streichen*, warum schoß er mit Kanonen nach Krametsvögeln? Eine Kapelle von 40 Künstlern wäre ausreichend gewesen und hätte besser gepaßt für das harmlos-liebenswürdige Opernwerk. Das *Nibelungen-Orchester* war „fehl am Ort". Zeitweilig brummte einem der Kopf von der potenzierten Instrumentalleistung. Unwillkürlich stieg der Vergleich auf mit jener feinen Erstaufführung der „Schneider von Schönau", die Kutzschbach uns vor neun Jahren darbot.

Die *Sensation* des Abends war *Eva Plaschke*, erstmalig in der „übertragenen" Rolle einer komischen Alten. Tausend feine Einzelzüge erhärteten wieder ihre außergewöhnliche schauspielerische und komisch-mimische Begabung. Möge die Theaterleitung diese Erfahrung nützen! Frau Plaschke (Gutsherrin) erntete für ihren „hochgeschürzten" Parademarsch und für das mannigfache stumme Spiel stürmischen Beifall auf offener Szene. Ebenso meisterlich stattete *Ermold* (Gutsherr) seine an sich nebensächliche Partie zu einem feinsinnig beherrschten Kabinettstück aus. *Angela Kolniak* sang das Töchterlein mit viel Liebreiz. *Helene Jung* (Gräfin) und *Burg* (Oberst) wirkten stark durch vornehmes Zurückhalten. Sehr spaßhaft *Lotte Schrader* in der komischen Episode einer Gouvernante. Pembaurs *Chor* glänzte. Bei zweieinhalbstündiger Spieldauer könnte aus der Oper eine lustige unterhaltende Sache werden. Das Publikum lechzt nach heiterer, herzerquickender Musik. Es zeigte sich überaus dankbar für alle Pointen des musikalischen Humors und für die jeweilig zutreffende Wiedergabe. Schon nach dem ersten Akte, den eine gut kopierte Zigeunerkapelle feurig belebte, setzte starker Beifall ein. Nach dem zweiten und dritten wurde mit den Hauptbeteiligten auch der *Komponist* oft gerufen.

Prof. *H. Platzbecker.*

Professor Georg Wille, Dresden

Der Meistercellist der Sächs. Staatskapelle trat am 1. Oktober in den Ruhestand. Der Künstler hat 26 Jahre lang als Konzertmeister am ersten Cellopult gesessen, seine Bedeutung als Solist und Lehrer ist international. Von Leipzig ging seinerzeit eine Reformation des Cellospiels aus, hervorgerufen durch Alwin Schröder und Julius Klengel, die darin gipfelte, „die Wucht und Schwerfälligkeit des Baßinstruments mit der Zartheit, Grazie und Glätte der Geige zu verschmelzen". Georg Wille wurde zum Apostel dieser Bewegung, daher seine Berühmtheit auch



Professor Georg Wille

als Lehrer. Bis zum letzten Augenblicke sind Versuche gemacht worden, den Künstler als Mitglied der Kapelle zu erhalten. Aber der erst 56jährige Wille blieb unerbittlich. Schlicht, nur als Orchestercellist verabschiedete er sich im letzten Symphoniekonzert der Reihe A vom Dresdner Publikum. Er spielte noch einmal Bach (h moll-Suite), Beethoven (Eroica) und Brahms (Antonius-Choral-Variationen), dann fand eine interne Feier auf der Bühne statt, bei der die Ernennung Georg Willes zum *Ehrenmitglied* der Staatskapelle verkündet wurde. Diese Auszeichnung ist seit dem mehr als 375jährigen Bestehen der berühmten Kapelle zum ersten Male verliehen worden. Damit ist der Charakterkopf Willes aus dem Körper der Staatskapelle verschwunden, aber die musikalischen Kreise Dresdens hoffen Wille noch oft als Solisten zu begegnen. Prof. *H. Platzbecker.*

MUSIKBRIEFE

Aachen. Amtlich hat der Konzertwinter mit dem ersten Städtischen Konzert begonnen. Gleich dieses Konzert brachte die Uraufführung des Werks 14 von Paul Kletzki: Vorspiel zu einer Tragödie. Die Sinfonietta für Streichorchester, die seit der vorigjährigen Uraufführung eine große Zahl von Konzertsälen durchlaufen hat, hatte unsere Erwartung recht hoch gespannt. Das neue Werk übertraf diese noch bei weitem. Kletzki ist ein urwüchsiger Musiker und charaktervoller Kopf. Er scheint dazu berufen, durch sein außerordentliches formales Geschick die Neutöner von der Lebensfähigkeit und Notwendigkeit der alten Formen und Ausdrucksmittel zu überzeugen — wenn das überhaupt möglich wäre. Das technische Können hemmt jedoch nicht die starken Wirkungen. Trotz der besonderen harmonischen Reize und der Schmuckstücke erlesener Klangwirkungen bleibt doch dem Werke alles Blendende, Reißerische, Knallige fern, das Ganze natürliche Ausdruckskunst. Nach strengem Sonatenschema reiht sich Glied an Glied. Die restliche Ausnutzung des Klanges, die rücksichtslose Verwertung der einzelnen Instrumente, die unbekümmerte Häufung von Schwierigkeiten ist vielleicht der einzige Tribut, den der Komponist seiner Jugend darbringt. Mahlers Vierte erhielt durch Prof. Dr. Raabe eine glänzende Ausführung. Cida Lau, eine Berliner Sopranistin, sang außer dem letzten Symphoniesatz noch die Lieder eines fahrenden Gesellen und die Konzertarie Mendelssohns mit tiefschmerzlicher und zugleich schlichtgläubiger Empfindung. *A. Schiffer.*

*

Leipzig. Die neue Musiksaison marschiert unter bewährten Führern: Furtwängler (Gewandhaus), Brecher (Oper), Pauer (Konservatorium), Straube (Thomaner und Gewandhauschor); neu hinzu kam Hermann Scherchen als Dirigent des Konzertvereins. Von neu verpflichteten Opernmitgliedern zeichneten sich bisher besonders aus: Fanny Cleve und Rudolf Balve. Das städtische Orchester ist wieder auf Friedensstärke gebracht, das Sinfonie-Orchester bietet vollwertige Leistungen. Man verspricht viel für den kommenden Winter, und wird es halten; ob die Nachfrage dem überreichen Angebot entsprechen wird, ist mehr als zweifelhaft. Denn der Durchgangsverkehr Leipzigs hat nachgelassen, der (am Konservatorium einst sprichwörtliche) Ausländer-Besuch hat fast ganz aufgehört. Nicht einmal die Messe-Festvorstellungen der Oper werden wesentlich nachgefragt; das festliche äußere Bild der freilich immer noch stark begehrten Gewandhauskonzerte ist gegen früher verblaßt — gar nicht zu reden von der schachbrettartigen Saalbesetzung bei kleineren Solistenkonzerten. (Die Konzertdirektionen haben sich das freilich selbst zuzuschreiben, da sie an manchen Abenden planlos Veranstaltungen aufeinanderschachteln. Es fehlt ein „Generalkonzertdirektor".) — Ein wirkliches Ereignis im äußeren Sinne war bisher nur das Konzert Schaljapins, der den Riesenbau der Alberthalle bis auf den letzten Stehplatz füllte und durch unvergleichliche Art des Vortrags und frappierende Stimmittel den Aufwand um Person und Sache voll rechtfertigte. Aehnlichen Erfolg hatte die modische und dennoch hochmusikalische Angelegenheit der Don-Kosaken. Auch Ludwig Wullner, der alte Barde mit der meisterlichen Vortragskunst, hat noch sein großes Publikum. — Die Oper bezeichnet vorläufig keine Uraufführung, stellt aber Neuheiten wie Don Gil, Turandot, Arlecchino, Jenufa in Aussicht; im übrigen wird sie ihre äußerst erfolgreiche Renovierungsarbeit unter Brecher und Brügmann fortsetzen. Man bekam schon ausgezeichnete Proben: „Eugen Onegin" in sehr glücklicher Inszenierung, die die Vorzüge des 1. Kapellmeisters Oscar Braun ins beste Licht setzte; „Regimentstochter", szenisch sehr hübsch zur Parodie gestempelt, musikalisch eine Meisterleistung des jungen Dirigenten Georg Sebastian. Im ersten Gewandhauskonzert gewann Furtwängler die kühlen Herzen verärgerter Leipziger (er dirigiert zu viel in London!) im Sturm mit der köstlichen urmusikantischen Wiedergabe einer Haydn-Sinfonie. Als Neuheit die „Pini de Roma" von Respighi: recht belangvolle Stimmungsbilder in Form der großen Tondichtung, die in etwas manirierter Weise die Pinie, den Baum Italiens, für jähen Stimmungswechsel je nach ihrem Standort verantwortlich machen. Hermann Scherchen, einst befehdet, wurde nach erfolgreichem Debut mit Bruckner-Sinfonie und Weingartners Bearbeitung der Beethovenschen Streichquartett-Fuge sehr warmherzig aufgenommen. Wesentlich war die Mitwirkung Max Pauers im ersten Konzert. Die Operette von James Klein wärmt alte Dinge (in ausgezeichneter Ausstattung) auf; es ist in Leipzig kein Boden mehr für weltstädtische Attraktionen. *A. Baresel.*

*

M.-Gladbach. Wie eine besinnlich abschließende Koda des Musikfestes zur Rheinlandfeier verklang das erste Sinfoniekonzert mit Schumanns Rheinischer III. Sinfonie und Brahms' Violinkonzert (E. Bischoff). Auftakt zu Neuem, erste Erfüllung eines vielversprechenden Winterprogramms brachte das folgende Cäciliakonzert: Georg Schumanns meisterlich gekonnte Veränderungen eines Themas von Händel, achtunggebietende Musik, die sich, unentschieden zwischen den Variationsstilen Brahms und Regers stehend, in ehrlichem Können behauptet und Jos. Meßners Sinfonietta für Klavier, Orchester und Sopransolo (J. Schümann-Herget), Dokument eines starken unverbildeten Talents, das freilich hier noch nicht die Synthese eines Stils erreicht, aber in Qualitäten rhythmischer und melodischer Potenz Hoffnungen bestärkt. Die Reproduktion erfüllte sich dominierend in der pianistischen Glanzleistung Jos. Pembaurs, dessen naive Virtuosität in der Wiedergabe von C. Francks Sinfonischen Variationen hinreißend sich übertraf. Hans Gelbkes Strauß-Liebe tat sich aufs neue kund in einer außergewöhnlich inspirierten Belebung des Don Juan. Musikkulturell wichtiger als der eindrucksvolle Besuch der Vatikansänger ist die Gründung eines heimischen Streichquartetts durch die Konzertmeister des städt. Orchesters. Freilich löste ihr erstes Konzert nichts von der Aufgabe, die sie vor allem verpflichtet, hausmusikalisches Gut der Vorklassik bekannt zu machen. Haydn und Beethoven, nach kurzem Zusammenschluß unvollkommen neben stillosen Rezi-

tationen zu gestalten, entspricht nicht dem Zweck einer solchen Vereinigung. Die Oper bleibt vorerst neben Konzert und Schauspiel um ein Beträchtliches zurück. Einer wenig temperamentvollen und in den Secco-Rezitativbegleitungen nicht immer stilreinen Aufführung des Don Juan unter Fr. Zaun folgte ein im rein Musikalischen (E. Triller) mehr beschwingter, aber im Spiel lahmer Singspielabend mit Leo Falls Brüderlein fein und Suppés Galathea. Lobenswert zu erwähnen ist die erste Morgenfeier des Stadttheaters, die Mells Apostelspiel sinnvoll mit Bachscher Musik vertiefte. *Walter Berten.*

*

Zeitz. Ausgezeichnete Leistungen bot die hiesige „Singakademie" mit zwei „Paulus"-Aufführungen dar, welche den Beweis dafür erbrachten, daß seit Kurt Barths Abgang fleißig weitergearbeitet worden ist. Der jetzige Dirigent Kapellmeister Glück-Leipzig scheint berufen zu sein, das Erbe seines verdienstvollen Vorgängers weiterzuführen. Mit straffer Hand verstand er es, Chor und Orchester über alle Schwierigkeiten sicher hinwegzuleiten und dem Werk zu eindrucksvoller Wiedergabe zu verhelfen. Vor allem erreichte der gutgeschulte Chor in den dramatisch bewegten Teilen des Oratoriums majestätische Wirkungen. Besonderes Lob verdienten die deutliche Textaussprache sowie die exakten Stimmen-Einsätze. Von den mitwirkenden Solisten machte sich in erster Linie Rudolf Bockelmann als Träger der Handlung verdient. Aber auch die übrigen Künstler — Ilse Koegel, Frau Fulwer-Gräfner und Ludwig Ruge — gaben ihr Bestes. Eine sichere Stütze fand der Chor in dem verstärkten städtischen Orchester, welches sich insbesondere bemühte, durch Beachtung aller dynamischen Schattierungen die Aufführung zu beleben. *Rudolf Winter.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Eugenie Schumann: Erinnerungen. 1925. Engelhorns Verlag, Musikal. Volksbücher.

Robert Schumanns jüngste (hochbetagt in Luzern lebende) Tochter schreibt hier ihre Erinnerungen aus dem Elternhaus und dem weitreichenden Freundeskreis von Robert und Clara Schumann nieder. Das Buch — vom Verlag mit zahlreichen unbekannten Bildern hervorragend ausgestattet — ist nicht nur wegen seines Inhaltes eines der schönsten Memoirenwerke, sondern auch seiner Darstellung wegen; Eugenie Schumann hat von des Vaters dichterischem Blut viel geerbt. Dies mag heute zur Anzeige dieses prachtvollen Erinnerungswerkes genügen, da es in einem besonderen Aufsatz noch eingehende Würdigung finden wird. *L. Ch.*

*

Ludwig Schemann: Cherubini. Klassiker der Musik. Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart, 1925.

Es ist ein rühmliches Zeichen für das deutsche Musikschrifttum und seinen ungebrochenen Idealismus, daß es für einen — so lautet ja die bittere Wahrheit — heute fast vergessenen Meister, wie Cherubini, in der kurzen Spanne von einem Dutzend von Jahren zwei umfassende erstrangige Biographien der Oeffentlichkeit vorlegen konnte. Diese beiden biographischen Arbeiten ergänzen sich insofern sehr glücklich, als der Verfasser der neueren selbst die ältere Arbeit R. Hohenemsers als neben seinem Werke unentbehrlich bezeichnet. Sie bleibt es schon allein deshalb, weil ihr Schwerpunkt auf der eingehenden Analyse von Cherubinis Schaffen beruht, während Schemann, der nicht musikalischer Fachmann von Hause aus ist, sich hier selbst einen Laien nennt. „Dieser Laie muß in dem Augenblicke versagen — sagt er in der allgemeinen Einführung — wo er die ihm gezogenen Grenzen zwischen dem allgemeinen geistigen Gehalt und der besonderen Technik der Musik in zu vielen Einzelheiten überschreitet. Hält er diese Grenzen sich immer gegenwärtig und sie gewissenhaft ein, so bleibt es ihm dagegen unverwehrt, an der Ausbreitung des Verständnisses für Musik und Musikgeschichte an seinem Teile segensvoll mitzuwirken." Diese Grenzen, die er sich selbst setzte, hat der Verfasser auch durchaus inne gehalten, und man muß gestehen, daß er *innerhalb derselben* eine ganz vortreffliche Charakteristik des Gesamtschaffens Cherubinis gegeben hat. Kein Gebiet wird vernachlässigt, aber das dramatische Werk des Künstlers ist mit besonderer Aufmerksamkeit und Sorgfalt behandelt. Gerade diese eingehende Darstellung Schemanns veranlaßt mich, das Bedauern zu wiederholen, das ich kürzlich schon aussprach (Der heroische Stil in der Oper, S. 89), daß Cherubini sich wohl aus angeborener Zurückhaltung von den Bestrebungen des Kreises der Conservatoire-Professoren Lesueur, Méhul, Grétry Catel und Berton zurückhielt, so daß ihre Arbeit auf das Musikdrama des leitmotivischen Stiles hin der Bekrönung durch das überragende Genie entbehren mußte. Etwas verwunderlich ist es übrigens auch, daß der sonst so gut unterrichtete Verfasser in der einleitenden Besprechung von Cherubinis dramatischem Schaffen längst überholte Ansichten über die opera seria in der Art der Bitter und Marx zu erkennen gibt. Die italienische Oper hat auch im 18. Jahrhundert niemals in ihrem Stammlande die Volkstümlichkeit ganz verloren, die sie in der venetianischen Epoche hatte. J. de Villeneuve stellte um die Mitte des 18. Jahrhunderts fest, daß in Venedig der Erfolg einer Oper nicht selten von dem Urteil der Gondolieri abhängig sei. Doch halten wir uns weiter an die große Linie des Schemannschen Buches, das seine besondere Note durch eine breit angelegte Darstellung von Cherubinis Leben erhält, diesem Künstlerschicksal, das in eine der interessantesten Epochen der neueren Musikgeschichte hineingestellt war und das doch so ganz von innen gelebt wurde. Zum Schlusse bespricht der Verfasser noch das Fortleben Cherubinis, seine Stellung in der Musikgeschichte bis auf den heutigen Tag, und in diesen Rahmen sind noch in besonders dankenswerter Weise die Beziehungen des Künstlers zu Beethoven hineingearbeitet. Mit Portraits, Faksimiles und Musikbeigaben ist das Buch gediegen ausgestattet, das alles in allem genommen einen gewaltigen Appell an das Musikgewissen Deutschlands in Sachen Cherubinis bedeutet. Der Musiker, den Robert Schumann den zweiten Meister der neueren Tonkunst neben Beethoven nannte, dessen künstlerischer Nachlaß im Herzen Deutschlands ruht, verdient es, daß unser Vaterland ihm eine seiner würdige Renaissance bereite.

*

Heinrich Maria Lützeler: Formen der Kunsterkenntnis. Verlag Friedrich Cohen, Bonn 1924.

Kein Geringerer, als einer der Führer unserer Philosophie, Max Scheler, hat in einer besonderen Vorrede das vorliegende Buch dem Interesse der Kunstforscher und Kritiker, als auch dem der Philosophen und Aesthetiker empfohlen. Aber auch der Musikforscher wird das in engster Verbindung mit der zeitgenössischen phänomenologischen Philosophie stehende Werk nicht ohne großen Nutzen aus der Hand legen. Denn gerade das, was der Verfasser anstrebt, *Wesensgesetze* der Kunst zu finden und zu erkennen, ist ja auch das letzte Ziel der modernen systematischen Musikgeschichtsschreibung. Gerade der der synthetischen Darstellung zustrebende Musikhistoriker wird Lützelers Wort von dem bloß vorbereitenden Charakter der Kunst-Philologie — die bei uns lange das erste und letzte Wort gehabt hat — unterschreiben. Größte Bedeutung weist der Verfasser der Stilerkenntnis zu, die „sowohl das Werk, wie die Werkordnung beachtet, zugleich aber durch den Gedanken der Entfaltung und Entwicklung ein neues Prinzip einführt. Sie sieht ruhende Einheiten von Personen, Gruppen, Zeiten usw." Mit diesem Hinweis auf die eigentliche wissenschaftliche Kunsterkenntnis ist aber — auch dazu haben wir in der heutigen Musikgeschichtsschreibung eine Parallelerscheinung — die Ablehnung des „logisch mathematischen Historikers" verbunden. Denn der Lebensganzheit, der lebensvollen, organischen Einheit des Kunstwerkes gegenüber reicht — wie der Verfasser mit Recht betont — die logische Erkenntnis von Gesetzen und rationalen Formeln nicht aus. Prof. Dr. *E. Bücken.*

Musikalien.

Joh. Christian Bach: Zehn Klaviersonaten. Herausgegeben von L. Landshoff. Verlag Peters, Leipzig.

Johann Christian, der jüngste Sohn Johann Sebastian Bachs, ist uns Heutigen einzig durch seine Beziehungen zu Mozart, der ihn sehr hochschätzte, bekannt. Er, der bereits mit neunzehn Jahren für immer in die Fremde ging, war zu seinen Lebzeiten für das westliche Europa (sein Vaterland ausgenommen) der „berühmte" Bach. In Deutschland war er ganz vergessen; denn auch sein Licht verblaßte wie das so vieler Musiker nur zu rasch vor den Strahlen der Wiener Klassiker. Wie sein älterer Bruder Philipp Emmanuel der geistige „Vater" Haydns und auch Beethovens war, so Johann Christian der Mozarts. Auch wenn wir nicht von Mozart selbst (der Sonaten und andere Werke des jüngsten Bach bearbeitete und in Konzerten vortrug) wüßten, wie viel ihm dessen Kunst bedeutete und gab, diese Sonaten würden es uns zeigen. Das köstliche Andante der c moll-Sonate Nr. 5 hat für uns ganz mozartisches Gepräge. Nicht nur von dem verwandten Musikergeist empfing Mozart, auch Bachs eminent leichtflüssiger, klarer Klaviersatz war zweifellos von großem Einfluß für Mozarts Klavierstil. Die Lichtseiten der Kunst Johann Christians hat der Herausgeber Dr. Landshoff in seinem Vorwort

gewürdigt; er sagt kaum zu viel. Wenn auch der jüngste Bach nicht die Kraft und Bedeutung eines Philipp Emmanuel erreicht, seine Sonaten sind liebenswerte Gebilde, die ich hiermit den Klavierspielern recht warm empfehle. Landshoff hat die Sonaten mustergültig und in sehr guter Auswahl herausgegeben. Ein bei uns bisher unbekanntes Bild Johann Christians von Gainsborough schmückt den Band. *H. H.*

*

Neue Stücke für die Cellisten.

Bei Steingräber erschienen die 40 leichten Etuden (in der 1. Lage) von Seb. Lee Op. 70 in einer von E. Cahnbley besorgten Ausgabe. An ihnen haben schon Viele gelernt und daß sie heute noch ihre Geltung haben, zeigt sich gerade in der notwendig gewordenen Neuausgabe.

Zwei als Konzertino bezeichnete Vortrags- und Studienstücke von Hanns Moth, das eine in a moll (Op. 9), das andere in d moll stehend (Op. 10), findet man im Musikverlag E. Bisping. Werke dieser Art, die man Zweckmusik heißen könnte und die nicht als ganz feine Phantasieschöpfungen angesehen werden können, beanspruchen, daß man sie mit Rücksicht auf ihren Endzweck beurteilt. Wenn sie, wie das im vorliegenden Falle zutrifft, dem der Reife zueilenden Spieler den Weg zur Fertigkeit erleichtern und gleichzeitig eine wohl bekömmliche musikalische Kost darstellen, so hat man Grund, über ihr Erscheinen sich zu freuen.

Drei Stücke in 1 Heft von E. Röhrig (gleichfalls bei Bisping) erscheinen ziemlich gleichmäßig im Charakter, wie schon aus ihrem Titel hervorgeht. Sie benennen sich Burleske, Marionetten und Harlekin, gehören zu den Saloncharakterstücken und müssen mit entsprechender Leichtigkeit behandelt werden, wenn sie die richtige Wirkung erzielen sollen. Dem modernen harmonischen Empfinden trägen zwei kurze Stücke von Bruno Weigl Rechnung. Leuckart verlegt die beiden Kompositionen, die weiter keinen besonderen Titel führen und nur die Opuszahl 25, I und II tragen. Einfühlungsfähigkeit in ihren Stil beim Spieler vorausgesetzt, werden sich diese Zwillingssachen als sehr brauchbar zum Vortrage erweisen. *A. Eisenmann.*

*

Harry Hodge: Variationen über ein Originalthema A dur und Fuge über (C-A-F-F-E-E) (Caffee) für Klavier zu 2 Händen. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Während die jungen Engländer einen schon fast gefährlichen Weg des Futurismus wandeln, der weit über die Schule Schönbergs und Debussys hinausgeht, ist der der Schotte Hodge mehr konservativ und verleugnet in seinen Werken nicht, daß er großer Händel- und Bach-Verehrer ist. Das Thema der Variationen erinnert an Händel etwas. Die Variationen sind von großem Reiz. Dabei nicht schwer spielbar, insbesondere die in a moll ist tief empfunden. Die Fuge zum Schluß schwingt sich zu einer stolzen Apotheose auf. Die Caffee-Fuge zeigt uns Hodge, einen Schüler Jadassohns, als eminenten Kontrapunktiker, der zugleich Witz und Satire besitzt. Wir können beide Werke den Pianisten bestens empfehlen. *August Stradal.*

*

A. Liadow, Op. 1: Vier Lieder für tiefere Stimme. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der russische Tonsetzer ist mit Recht auch in Deutschland beliebt und jedermann wird sich freuen, daß diese Jugendlieder uns zugänglich gemacht werden. Obwohl vor 50 Jahren geschrieben, haben sie nichts von ihrem Reiz verloren. Nur ein stark empfindender Sänger wird den volkstümlich einfachen Stimmungsliedern gerecht werden, dann aber damit unwiderstehlich hinreißen. Die Begleitung ist schlicht, aber harmonisch eigenartig.

*

A. Glasunoff: Fünf Lieder. Breitkopf & Härtel. Mittel bis hoch; Nr. 4 tief.

Auch diese Gesänge, von denen zwei auf Heinesche Texte, zwei zu südlichen Volksliedern geschrieben sind, haben ihre Stärke in der ausgeprägten Stimmung, in der sanglichen Melodik und der abgerundeten Form. Die Begleitung überrascht durch gelegentliche Feinheiten und ist pianistisch dankbar.

*

M. Ippolitoff-Iwanoff: Vier Lieder für mittlere Stimme. Breitkopf & Härtel.

Wie bei den vorigen Liedern tritt hier das russische Element nicht so stark hervor, wie bei Liadow, es ist mehr latent, aber doch als dunkle Mollstimmung spürbar. Dankbare Melodie, weiche Lyrik und klangvolle Begleitung zeichnen diese nicht gerade bedeutenden, aber warm empfundenen Lieder aus.

*

Lopatinskyj: Drei Lieder: Einsam ruhe ich, Die Nixe und Die Lotosblume auf deutsche Texte von Elsa Nonne, Therese Köstlin und Kretschmer. Verlag Torban, Lemberg.

Das erste von zarter Empfindung, das zweite trifft die Balladenstimmung gut; das dritte ist weniger bedeutend und mehr auf äußere Wirkung hingearbeitet.

*

César Cui: Die Statue von Zarskoje-Selo (Der zerbrochene Krug). Verlag Forberg.

Ein melodiöses und elegantes Liedchen für mittlere Stimme mit leichter Begleitung in gebrochenen Akkorden.

*

Dino Ghisalberti: Vier Gondellieder. Kommissionsverlag Hug.

Diese vier venezianischen Landschaftsbilder sind eher der älteren Schule zuzurechnen, vermeiden alles Konventionelle und erscheinen durchaus persönlich empfunden, sind aber nicht frei von Reflexionen und überzeugen darum nicht recht. Jedenfalls fehlt alles Musikantisch-Volkstümliche. Vielleicht daß andern diese verfeinerten Impressionen leichter zugänglich sind als uns. Etwas über mittelschwer.

*

Johann Lindauer-Cattaneo: Wiegenlied für Violine oder Cello und Klavier. Verlag Hug.

Weich, melodisch, geigenmäßig, bequem, kaum die 3. Lage überschreitend. Die Begleitung ist gleichfalls leicht auszuführen. (Unbedeutend.) *Knayer.*

*

Elisabeth Caland: Carl Philipp Emanuel Bach-Album. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Die Herausgeberin hat in diesem Band zwei Sonaten und eine Anzahl Rondos und kleinere Stücke für Klavier dieses großen Klaviermeisters des 18. Jahrhunderts vereinigt. Auf Grund der Werke von Schenker und Vrieslander, sowie offenbar gründlichen eigenen Studiums wurde hier eine ungemein sorgfältige Ausgabe geboten, die sich mit Erfolg bemüht, die besondere Wesensart dieser so wertvollen und schönen Klaviermusik näherzubringen. Ein größeres Einführungswort, sowie sehr eingehende Erläuterungen sind den Noten, die in schönem Druck vorliegen, beigegeben. Jeder, der sich mit diesem Band befaßt, wird reiche Belehrung und Nutzen davontragen; besonders diejenigen, denen es um eine Kultur des Klavierspiels zu tun ist, seien ausdrücklich darauf hingewiesen.

*

C. Knayer: Traute Klänge, 16 Originalkompositionen für Harmonium. Verlag von Ruh & Walser, Adliswil.

Der als Schöpfer manchen feinsinnigen Liedes und Klavierstückes bekannte Tonsetzer hat hier eine Folge kürzerer, sehr wohlklingender und dankbarer Stücke geschrieben, die, da sie keinerlei größere Schwierigkeiten bieten und häufig in einem diesem Instrument angemessenen religiös gefärbten Ausdruck gehalten sind, sicher in Kreisen, wo dieses Instrument heimisch ist, dankbare Aufnahme finden werden.

*

Georg Philipp Telemann: Trio c moll für Flöte (Violine), Oboe (oder Violine) und Fagott (oder Violoncello) mit Cembalo (Klavier)-begleitung; bearbeitet und herausgegeben von Richard Lauschmann bei Robert Forberg, Leipzig.

*

Allmählich werden immer mehr Werke von Komponisten, deren Namen wohl viele kennen, der Vergangenheit entrissen und der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Dies ist sehr begrüßenswert, wenn es so gesunde und tüchtige Musik, wie die vorliegenden Sätze des alten Telemann, betrifft, deren Klavierpart in gelungener Weise vom Herausgeber die notwendige Ergänzung erhielt.

*

Alte Lautenkunst aus zwei Jahrhunderten, Heft I und II, *Altenglische Madrigale zur Laute von John Dowland:* alle drei Hefte herausgegeben von Dr. Hans Dagobert Bruger im Verlag von N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

In den ersten zwei Heften hat es der Herausgeber unternommen, aus der einst so blühenden und reichen Literatur für Laute aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert charakteristische Proben zu geben und zwar vorwiegend aus Deutschland, Frankreich und Italien, in zweiter Linie aus Spanien, Niederlanden und England, deren Blütezeit der Lautenkunst keinen solchen Zeitraum einnimmt wie diejenige der erstgenannten Länder. Die Herausgabe ist eine sorgfältige und gewissenhafte, jedem einzelnen Werk sind in einem Anhang Erläuterungen und bibliographische Notizen beigefügt. Das dritte der hier besprochenen Hefte enthält nur Madrigale von Dowland für eine Singstimme mit drei begleiten-

den Lautenstimmen. Dr. Bruger hat hier eine Fülle schöner, wertvoller und interessanter Lautenmusik der Allgemeinheit zugänglich gemacht und ein reiches und dankbares Feld für ernsthafte Lautenliebhaber und -Spieler eröffnet; möge den Ausgaben die Verbreitung zukommen, die sie verdienen.

*

Joh. Brahms: Klavierwerke; Revisionsausgabe von Meyer-Mahr bei N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Der Verlag hat dem bekannten Berliner Klavierpädagogen die Revisionsausgabe der Brahmsschen Klavierwerke an Hand des Quellenmaterials anvertraut. Diese neue Ausgabe zeichnet sich durch sehr schönen Druck aus. M.-M. hat die Zeichen für Artikulation, Zeitmaße und Stärkegrade zum Teil auf Grund von Analogien aus eigenem Ermessen getroffen; ebenso sind der reichlich zugegebene Fingersatz, sowie der Pedalgebrauch neu behandelt. Dem Musiker wäre eine Kenntlichmachung der originalen und neu hinzugesetzten Zeichen wohl willkommen gewesen; doch soll diese Ausgabe der Praxis dienen und auch weniger selbständigen Spielern eine Bewältigung des Brahmsschen Klavierwerkes ermöglichen. Von diesem Gesichtpunkt aus ist also dies Vorgehen berechtigt und der Erfolg wird dieser mit Sorgfältigkeit behandelten Neuausgabe nicht ausbleiben.

*

Alm Hassan, komische Oper in einem Akt von F. C. Hiemer, Musik von C. M. v. Weber; vollständige Partitur mit vollständigem Dialog herausgegeben von Willy Werner Gättig. Verlag der Seiboldschen Buchdruckerei Werner Dohany, Offenbach a. M.

Der Herausgeber bringt hier eine einstens ungemein beliebte kleine Oper Webers zum ersten Mal mit allen Nummern gedruckt in Partitur. Dem in Geldnöten steckenden Weber schickte sein Freund Hiemer das Libretto mit dem für denselben leider so aktuellen Thema der Geldklemme. Weber hatte den nötigen Humor, den Text auf reizende Art zu vertonen. Da wir nächstes Jahr Webers 100. Todestag begehen, so ist dies eine willkommene Gabe jetzt schon dazu. Da diese Oper nur drei Gesangsrollen und zwei kleine Chorsätze enthält, also einer Aufführung wenig Schwierigkeiten bietet, so dürfte sie wohl bald da und dort gegeben werden und die Zuhörer erfreuen.

*

Waldemar v. Baußnern: Choräle und geistliche Volkslieder, dreistimmig gesetzt; Rosengärtlein, sechzehn Volkslieder in dreistimmigem Satz; Heitere Volkslieder, dreistimmig gesetzt; Zwölf Lieder zur Laute; alles bei N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung G. Braun, Magdeburg.

In bekannter vorzüglicher Weise hat W. v. B. in diesen Heften geistliche und weltliche Volkslieder gesetzt und auch zwölf eigene, ganz schlichte Lautenlieder dazu gegeben. Mögen die Lieder recht viel Freunde finden, sie verdienen es. *A. N.*

KUNST UND KÜNSTLER

— In den Konzerten des Vereins *Hamburgischer Musikfreunde* gelangen in der Spielzeit 1925/26 zur *Uraufführung*: Robert Müller-Hartmann: Symphonie, Ottorino Respighi: Herbstliches Poem, H. Sachse: Symphonie, Hermann Wolfgang v. Waltershausen: Symphonie „Hero und Leander", unter Leitung des Komponisten; zur *Erstaufführung*: Joh. Chr. Bach: Symphonie B dur, Béla Bartok: Tanzsuite, Walter Braunfels: Variationen über das Champagnerlied, Clemens v. Franckenstein: Variationen über ein Thema aus Meyerbeers „Hugenotten" und Rhapsodie, Hans Gál: Ouvertüre zu einem Puppenspiel, Paul Graener: Divertimento, Th. Huber-Anderach: Vorspiel zu einer Oper. Rudolf Mengelberg: Requiem, A. Moser: Suite für 17 Blasinstrumente, A. Reuss: Serenade für Violine und Orchester, unter Leitung von Eugen Papst, E. N. v. Reznicek: Serenade für Streichorchester unter Leitung von Dr. Karl Muck, Arnold Schönberg: „Pelleas und Melisande" unter Leitung von Eugen Papst und zwei Choralvorspiele von Joh. Seb. Bach, unter Leitung von Eugen Papst, Georg Schumann: Variationen über ein Thema von Händel, unter Leitung von Dr. Karl Muck, Richard Strauß: „Parergon zur Symphonia domestica", unter Leitung von Eugen Papst, Igor Strawinsky: Pulcinella-Suite, Hermann Hans Wetzler: „Assisi", Legende für Orchester.

— In *Paris* wurde ein neues Unternehmen ins Leben gerufen, welches sich „Orchestre Philharmonique de Paris" betitelt. Es ist der Zweck dieser Organisation, auswärtige Dirigenten und Künstler im Rahmen großer Orchesterkonzerte in Paris einzuführen, durch den Kontakt mit diesen Dirigenten den Künstlern die Möglichkeit zu geben, ihre Tätigkeit auch auf das Ausland zu erstrecken und auch einen Austausch französischer und auswärtiger Dirigenten herbeizuführen. Die Dirigenten Generalmusikdirektor Abendroth, Emil Cooper, Generalmusikdirektor Erich Kleiber, Professor Rudolf Nilius, Professor Georg Schneevoigt, Generalmusikdirektor Bernhard Tittel und van Raalte haben sich in liebenswürdiger Weise bereit erklärt die Leitung des Konzertzyklus 1925/26 zu übernehmen.

— Mit dem Kopenhagener Domorganisten *N. O. Raested* als Vorsitzender wurde in Kopenhagen ein *Bach-Verein* gegründet. Im neulich stattgefundenen Eröffnungskonzert wirkte der bekannte Leipziger Sänger Dr. *Zeuner-Rosenthal* mit großem Erfolge mit.

— Dr. *Karl Kostersitz* veranstaltet im Verein mit dem Musikverlag Ludwig Doblinger (Wien) eine für drei Jahre berechnete zyklische Aufführung sämtlicher Streichquartette von Josef Haydn. Die Durchführung dieser gewaltigen Aufgabe liegt in den Händen des *Sedlak-Winkler*-Quartettes (Wien).

— Das *Hamburger Trio* wird in seinem ersten dieswinterlichen Abonnementskonzert die Klaviertrios von *August Reuß* und *Kurt Thomas* zur Hamburger Erstaufführung bringen.

— *Wilhelm Grosz* arbeitet an einer neuen Oper, deren Buch R. St. Hofmann nach der Arno Nadelschen Uebertragung des „Dybuk" von Auski geschrieben hat. Das Werk erscheint im Verlag der Universal-Edition.

— *G. Francesco Malipiero* hat die Komposition seiner Oper „Filomela e l'Infantuato" (Filomela und ihr Narr) beendet.

— *Zoltan Kodaly* hat seine erste Oper beendet. Das Werk kommt an der königl. Oper in Budapest zur Uraufführung.

— *Paul v. Klenau* beendet soeben seine neue Oper „Die Lästerschule", Text nach dem Lustspiel von Sheridan.

— Landestheater *Braunschweig:* Dr. Ludwig *Neubeck* hat *Joan Manéns* neuestes Werk „Der Weg zur Sonne", theatralische Symphonie in drei Akten, zur alleinigen Uraufführung angenommen. Das Werk wird in der zweiten Hälfte der Spielzeit unter Leitung von *Franz Mikorey* und *Hans Strohbach* in Szene gehen. — Weiter wurde nach dem sensationellen Erfolg, den die Uraufführung von Händels „Admet", in der Bearbeitung von Professor Dr. *Dütschke,* zeitigte, der „Porus" von Händel (ebenfalls in Dütschkes Bearbeitung) zur alleinigen Uraufführung erworben. Professor Dütschke arbeitet zurzeit auch an zwei weiteren Händel-Werken: „Aetius" und „Alcina".

— Das Stadttheater in *Ulm a. D.* sieht folgende Erstaufführungen vor: Händel: Rodelinde; Tschaikowsky: Eugen Onegin; Gounod: Romeo und Julia; Kurt Overhoff: Mira.

— Intermezzo, die Ehestandskomödie von *Richard Strauß* kommt in dieser Spielzeit auch an der Staatsoper in München heraus. Außerdem wird das Werk in Barmen-Elberfeld, Chemnitz, Köln, Lübeck, Mannheim und Weimar in Szene gehen. Die erste Aufführung in italienischer Sprache erfolgt im November am Teatro del Liceo in Barcelona.

— Nicodemus, Oper in drei Akten von Dr. *Hans Grimm,* Text von Georg Schaumberg, ist vom Stadttheater in Magdeburg zur Uraufführung für die laufende Spielzeit erworben worden. Die Oper erscheint wie die früheren Bühnenwerke des Komponisten im Musikverlag von F. Zierfuß.

— *Richard Wetz'* erste Symphonie (c moll) gelangt im Laufe des Winters in Halle, Beuthen, Königsberg und Oldenburg zur Aufführung.

— *Hermann Grabners* „Weihnachtsoratorium", das bereits in Elberfeld und Heidelberg mit großem Erfolge aufgeführt wurde, wird in Münster am 5. und 6. Dezember beim Cäcilienfest unter Leitung von Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg aufgeführt. Grabners Werk „Perkeo", Suite für Blasorchester, kam eben in Frankfurt a. M. unter Max Sinzheimer zur Aufführung und gelangt am 8. November unter Hermann Scherchen vom Musikkollegium, Winterthur, zur Wiedergabe. Dr. Hermann Grabner wirkt seit 1924 als Kompositionslehrer am Leipziger Konservatorium als Nachfolger des verstorbenen Professor Krehl.

— *Hermann Ambrosius'* 90. Psalm für Soli, Chor, Orchester und Orgel gelangt am 19. November in Aachen durch den Städtischen Gesangverein unter Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe zur Uraufführung.

— *J. G. Mraczeks* Streichquartett in drei Sätzen wird in einem Konzert des Dresdener Tonkünstlervereins zur Uraufführung gelangen. Das Werk ist im Verlage von Robert Forberg in Leipzig erschienen.

— *W. F. Gohlisch* (Hannover) wird in seinen dieswinterlichen Sonatenabenden sich auch wieder der zeitgenössischen Kunst widmen und u. a. eine Sonate von Otto Leonhardt, W. Henley und R. Mengelberg zum Vortrag bringen. Der Künstler vollendete soeben eine Sonate für Violine allein, die er in seinen Konzerten diesen Winter erstmalig zu Gehör bringen wird.

— Zum Nachfolger des kürzlich verstorbenen Generalmusikdirektors Michael Balling wurde der bisherige Erste Kapellmeister *Josef Rosenstock* ernannt.

— *Lula Mysz-Gmeiner* ist für die nächsten Jahre für Konzerte in den Vereinigten Staaten von Nordamerika und für Kanada verpflichtet worden. Die Künstlerin wird sich zunächst für die Monate März und April 1926 nach Amerika begeben.

TODESNACHRICHTEN

— In Lugano starb der in weiten Kreisen bekannte schwäbische Chorleiter und Komponist von Männerchören, Musikdirektor *Julius Wengert*, im Alter von beinahe 54 Jahren.

UNTERRICHTSWESEN

— In *Dessau* bereitet der Intendant Dr. *Hartmann* die Gründung einer Theaterschule auf breitester Grundlage vor. In Zusammenarbeit mit verschiedenen Stellen und Kräften ist das Ziel dieser Theaterschule eine harmonische Durchbildung aller Schüler des Schauspiels, der Oper und des Tanzes. Als Lehrkräfte wurden bereits gewonnen: Frau Kammersängerin *Schelper* für Opern-Gesangsklasse, die Schauspielerin *Jahn-Mehring* für Schauspiel und Sprachtechnik, der Oberregisseur *R. Hein* und der Ballettmeister *M. Schede* für dramatischen Unterricht und Tanz im Sinne der modernen Bewegungsregie. Hand in Hand mit dem theoretischen Unterricht geht eine praktische Ausbildung auf der Bühne.

— Zum Direktor des Konservatoriums von *Florenz* ist als Nachfolger des nach Mailand berufenen, auch in Deutschland bekannten Komponisten Pizzetti, der Prof. *Giacomo Settaccioli* berufen worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Eine *Votivkapelle zu Ehren Puccinis.* Wie man weiß, ist der Meister der Bohême zunächst provisorisch in Mailand in dem Familiengrab Toscanini beigesetzt worden. Inzwischen wurden verschiedene Projekte über die endgültige Beisetzung Puccinis ventiliert. Prof. Pilotti, der Erbauer der Villa Puccini in Viareggio, hatte bereits für eine Stelle im Garten ein prunkvolles Grabdenkmal entworfen; ein zierlicher Sarkophag aus rotem Porphyr war von je sechs Marmorsäulen umrahmt, auf denen je eine trauernde Frauengestalt kauerte; die zwölf Säulen sollten „aere perennius" die zwölf Opern des Meisters symbolisieren. Da aber für den Garten bereits die Errichtung eines Denkmales des in Italien Unsterblichen (an der Hand des Bildhauers Leonardo Bistolfi) beschlossen ist, hat man von seiten der Familie den schönen Gedanken verwirklicht, einen Raum in der Villa selbst zu einer Votivkapelle auszubauen, und zwar wählte man die Wand eines turmartigen Anbaues, wo einst des Meisters Flügel gestanden hat. Der Stil der Kapelle und des Sarkophages wird sich getreu an die ehrwürdigen toskanischen Vorbilder des Quattrocento, eines Benedetto da Maiano oder Mino da Fiesole etwa, anlehnen. Die Kapelle soll bereits im Laufe des nächsten Sommers fertiggestellt sein. Dr. *A. Nsr.*

— In *Augsburg* wurde eine „Gesellschaft für neue Musik" gegründet, die, ohne einseitig eine bestimmte Richtung zu pflegen, ihr Ziel in der Unterstützung der neuzeitlichen Musikentwicklung sieht. Sie wird dieses Ziel zu verwirklichen suchen durch Aufführungen moderner Werke, vorerst namentlich in der Gattung der Kammermusik, durch einführende Vorträge und durch Bereitstellung einer Bücherei musikalischer Werke und musikwissenschaftlichen Schrifttums. Neben der Pflege jüngster Musikproduktion macht sich die Gesellschaft besonders zur Aufgabe, die lebendigen Beziehungen zur musikalischen Vergangenheit klar zu legen, also ihre Entwicklung aus dem bisher Gewordenen aufzuzeigen und so die triebkräftigen Ideen unserer Zeit aus der Geschichte zu rechtfertigen. Damit parallel laufen soll auch eine großzügige Zusammenschließung aller Einzelfaktoren, die das Augsburger Musikleben bestimmen zu einer einheitlich gerichteten Musikkultur. *Ludwig Unterholzner.*

— *Beethoven-Jahrhundertfeier* in Oesterreich. Auf Einladung des Bundespräsidenten Hänisch fand in der Wiener Präsidentschaftskanzlei eine Besprechung statt, deren Gegenstand die würdige Begehung des 100. Todestages Ludwigs van Beethovens war. Es wurde beschlossen, am 26. März 1927 in einer Jahrhundertfeier größten Stils in ganz Oesterreich dieses Tages zu gedenken.

— *Richard Strauß gewinnt auf Rosenkavalier.* Sonntag in der Kriau beim Trabfahren. — Richard Strauß ist zufällig in Wien und sitzt in der Loge. Im Kahlenberg-Rennen läuft ein Pferd namens „Rosenkavalier". Es hat bisher noch niemals gewonnen. — Richard Strauß amüsiert das sehr: „So, ein Pferd gibt's, das ‚Rosenkavalier' heißt, das muß ich setzen!" — Seine Gesellschaft sagt: „Da schmeißen's das Geld gleich lieber weg, Meister." — Darauf Strauß: „Ist ja nur ein Spaß." — Das Pferd gewinnt und zahlt fünfzigfaches Geld. Richard Strauß bekommt 5000 für seine 10 Schillinge. Auch wenn er am Trabrennplatz gespielt wird, ist „Rosenkavalier" ein guter Typ.

— Ein Lehrstuhl für Exegese Palestrinas, wie ihn bereits Verdi als überaus wünschenswert für den kirchen-musikalischen Unterricht bezeichnet hatte, soll nun endlich in *Neapel* an dem von dem bekannten Komponisten Cilea geleiteten Konservatorium San Pietro a Majella errichtet werden, und zwar wird Maestro Giovanni Tebaldini diese Palestrina-Vorlesungen nach geschichtlichen, ästhetischen, theoretischen und praktischen Gesichtspunkten durchführen. Tebaldini wird bereits im November seine Kurse mit einer öffentlichen Vorlesung über das Thema Dante und Palestrina, die durch drei Chöre nach Versen Dantes illustriert wird, einleiten.

— Die seit 1923 erfolgreich arbeitende Münchener Kammeroper (eine Gründung des Bayer. Kultministeriums und der Bayer. Landesbühne) und die von Geheimrat Rainer Simons 1924 geschaffene Kammeroper des "Schönbrunner Schloßtheaters" in Wien haben sich unter dem Titel „Die vereinigten Kammeropern Wien und München" zusammengeschlossen. Sie streben danach, jene köstlichen Werke aus dem reichen musikalischen Kulturgut der Vergangenheit in unserer Zeit entsprechenden Bearbeitungen durch stilvolle Aufführungen wieder lebendig zu machen. Anderseits werden auch Tonschöpfer der Gegenwart diese Anregung, im Kammeroperstile moderne Werke zu schaffen, aufgreifen, zumal sie mit dem Ensemble des „Schönbrunner Schloßtheaters" nicht nur in den kleineren und mittleren Städten Deutschlands, die sonst nie Opernaufführungen hören, sondern auch auf den Bühnen der Großstadttheater ihre Gastspiele als wertvolle Ergänzung der regelmäßigen Opernspielpläne geben wollen. Die künstlerische Leitung der „Vereinigten Kammeropern Wien und München", die mit Januar 1926 für Deutschland ihre Tätigkeit beginnen, liegt in den Händen Dr. Johannes Eckardts, Geheimrat Rainer Simons und Dr. Ernst Leopold Stahls.

— Das Quartett Op. 15 für Flöte, Violine, Cello und Klavier von *Wilhelm Kempff* ist im Verlag Simrock, Berlin-Leipzig, erschienen. Dieses Quartett erlebte in Stockholm in der dortigen Königl. Akademie seine Uraufführung, bei der Prof. Julius Ruthström den Violinpart spielte. Spätere Aufführungen erfolgten in Berlin (Prof. Emil Prill und Prof. A. Gülzow). In diesem Winter gelangt es durch das Wendling-Quartett zur Aufführung.

— Das Kuratorium der *Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung* hat am 29. September d. J. zwei Staatsstipendien zur Verteilung gebracht, und zwar je ein Stipendium für Komposition und für ausübende Tonkünstler. Das für Komponisten in Höhe von 1000 R.M. erhält der Studierende der Hochschule für Musik in Berlin, Herr Berthold *Goldschmidt.* Das Stipendium für ausübende Tonkünstler wurde gleichmäßig geteilt; es erhielten die ehemaligen Studierenden der Hochschule für Musik in Berlin, Frl. Ria *Schmitz-Gohr* und Herr Max *Rostal,* je 500 RM.

— Der Rat der Stadt *Chemnitz* hat an den Allgemeinen Deutschen Musikverein eine Einladung ergehen lassen, das nächstjährige Deutsche Tonkünstlerfest in Chemnitz zu veranstalten.

— Wie Wiener Blätter berichten, hat der verstorbene Komponist *Leo Fall* nicht weniger als fünf Operetten hinterlassen, deren Musik bereits vollendet oder doch so weit durchgeführt ist, daß nur noch die letzte Hand angelegt werden muß.

— Das Wiener Komödienhaus soll nach einem Vertrage vom 1. Januar ab in ein Operntheater umgewandelt werden.

— In *Bonn* fand der erste Bundestag des „Bundes Deutscher Orchestervereine" unter dem Vorsitz von *Franz Menge* (Mainz) statt. Neben musikalischen Darbietungen bildeten Vorträge und Beratungen den Inhalt der Veranstaltung. Die vorläufigen Satzungen wurden nach Vorschlag des vorläufigen Bundesvorstandes einstimmig angenommen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 5

Ein kleiner Beitrag zum Thema „Conrad Ferdinand Meyer und die Musik“ / Anna Roner (Zürich)

Dr. H. Keller geht in seinem schönen Gedächtnisaufsatz von der Voraussetzung aus, im Leben Conrad Ferdinand Meyers habe die Musik keine, oder „so gut wie keine Rolle“ gespielt. Anders in seinem Werk: sein gesteigerter Wortsinn gehe bis an die Grenze, wo „das Reich der Musik beginnt“, seine Form müsse man um ihrer Strenge und Hoheit willen ebenfalls als „der Musik verwandt“ empfinden. Ueber die persönlichen Beziehungen Meyers zur Musik gibt ein Aufsatz in der „Schweizerischen Musikzeitung“ vom 17. Oktober („C. F. Meyer und die Musik“, von R. Schoch) ein deutliches Bild. Er bestätigt, was von alten Konzertbesuchern erzählt wurde, daß man Meyer als aufmerksamen Hörer häufig in Konzerten sah. Es seien hier aus der Schochschen Zusammenstellung einige Aeußerungen zitiert, die Meyer als nicht ganz oberflächlichen Beurteiler zeigen. Bach zieht ihn an, er bewundert dessen „gewaltige Konstruktionen“; von München aus schreibt er an die Schwester: „Abends sah ich Rossinis „Wilhelm Tell“, ein Stück mit herrlichen Motiven, aber liederlich durchgeführt. „Zürichs gute Konzertmusik“ nennt er (1887 an Hermann Lingg) „das einzige Weltvergnügen, woran ich zuweilen teilnehme. Aber viel — viel Brahms — o das süße Feuer Mozarts, süßer und berauschender, je mehr die eigene Blutwärme abnimmt.“ Schon 1879 hatte er eine Symphonie von Brahms als „gedankenhaft und zerfahren“ abgelehnt, während er von Beethovens Leonoren-Ouvertüre sagt: „Diese Gewalt und Steigerung predigt mit tausend Zungen, was Styl ist.“ Dann entschließt er sich, das „Requiem“ von Brahms anzuhören; er spricht von „Lernbegierde“ und daß er Brahms „verstehen lernen möchte“. — Aber Meyer hat sogar eigens für Komposition geschrieben! Zur Zwinglifeier (Denkmalenthüllung) schlug er eine Festkantate vor. Sofort griff man den Gedanken auf und erbat sich von Meyer einen Text; Musikdirektor Gustav Weber übernahm die Komposition. Meyer, der Verbindung mit der Tonkunst eingedenk, fühlte sich hier gar nicht als selbstherrlicher Dichter, sondern lud Weber nach Kilchberg, um die Sache bequem zu bereden und uns gründlich zu einigen, damit durchaus Komposition und Text aus einem Gusse sei“. Erst nach dieser Unterredung verfaßte Meyer den ersten Entwurf und schickte ihn an Weber, dazu schreibend: „So ungefähr? Ich schicke den momentanen Entwurf, damit Sie die Kompositionsfähigkeit beurteilen, ehe ich ausarbeite. Reden Sie ganz frei! Ich ändere sehr leicht!“ Auf Webers Wunsch wurde geändert und erst nachdem der Komponist die fertige Komposition in Kilchberg vorgespielt hatte, legte Meyer die letzte Feile an. Dies behutsame Eingehen auf die Bedürfnisse der Tonkunst zeigt, wie sehr „musikalisch“ Meyer empfinden konnte, wie genau er die Besonderheit der Künste auseinanderhielt. Einen seichten Gelegenheits„text“ hat er nun trotzdem nicht geliefert, dazu stand ihm die Gestalt Zwinglis viel zu hoch, war ihm die Aufgabe zu wichtig. Aber die Verse haben nicht den knappen Skulpturstil Meyers; ihr breiterer Atem ruft dem Melodiebogen, ohne welchen die Musik—für Meyer ganz gewiß! — nicht denkbar war. Meyer konnte der Feier nicht beiwohnen; als er die Zwinglikantate später als Konzertaufführung hörte, kam ihm „der laienhafte Einfall, ob nicht die Rede Zwinglis als gewaltiges Solo sich hätte behandeln lassen“. Meyer mag also wohl an eine mögliche Vertonung gedacht haben, wenn er Gedichte in Chor und Solo abteilt. Das „Weihgeschenk“ kennt in der ersten Fassung diese Einteilung noch nicht. Die grundsätzliche Frage bleibt aber doch bestehen: Ist Meyer da, wo er ganz er selbst ist, wirklich komponierbar? Das heißt: bereitet uns eines seiner Meistergedichte, selbst von geschicktester Hand umtont, erhöhten Genuß? Vertieft es sich? Leuchtet es mehr? Jeder, dem in den letzten Tagen Meyersche Gedichte, in Töne zerstückelt, vorgesetzt wurden, sagt schaudernd: Nein! — Nicht jede „Grenze“ grenzt an die Musik! Meyer ruht nicht, eh' nicht jedes Wort an treffendster Stelle steht, jeden Ausdruck füllt er mit Bildhaftigkeit; in gedrängtester Kürze ist alles hinausgesagt, was ihn bewegt. Bei ihm gibt es kein Lesen zwischen den Zeilen mehr, keine geheimnisvollen Dunkelheiten, keine „unerlöste“ Musik. Seine „Musik“ hat andere Gesetze, als die der Tonkunst. Wir hören sie ohne helfende Tonwerkzeuge; unmittelbar setzt das Wort unsere Klangphantasie in Bewegung. Man „höre“ die „Neujahrsglocken“ schwingen!

In den Lüften schwellendes Gedröhne,
Leicht wie Halme beugt der Wind die Töne.

Leis verhallen die zum ersten riefen,
Neu Geläute hebt sich aus den Tiefen.

Große Heere, nicht ein einzler Rufer!
Wohllaut flutet ohne Strand und Ufer.

Realistische Glockenschläge dazu, oder stilisierte Glockensynkopen, — schrecklicher Gedanke! Es liefe auf ein altes, sehr prosaisches, aber kennzeichnendes Sprichwort hinaus: Speck in Butter gebraten.

Und das wäre eins der „musikalischen" Gedichte! Wie wird's erst dort, wo unversehens aus dichterischen Gesichten ein Gedanke leuchtend hervorspringt, oder wo kürzeste Sätze wetterleuchten? Es ist schon peinlich, wenn Meyer rezitiert wird, und der Sprecher sich von der Dämonie der Sprache verführen läßt, dramatisch zu „gestalten". Auch die Musik will steigern, — sie muß es sogar, es ist ihr gutes Recht! Sich auszubreiten hat sie aber keinen Raum, — da fängt sie eben an zu deklamieren. Sie sprengt das strenge Ebenmaß, welches grellste Gegensätze zu festgefügter Einheit bindet, sie überbildert das Bild, bis es zum Zerrbild wird. Auch mich erinnert Meyers Dichtung an „kostbaren alten Wein", aber — gegossen in ein hauchfeines venetianisches Glas! Da funkelt er nun, in köstlicher Gebundenheit und durchsichtig bis auf den tiefsten Grund. Als „der Musik verwandt" empfindet man schließlich jede edle und beseelte Form, doch frägt es sich, ob im Gleichnis auch die Voraussetzung zu einer *Verbindung* zweier Künste liege, oder nicht viel mehr das Gegenteil! Die stattliche Zahl von Komponisten, welche sich jetzt mutig an Meyer heranwagt, scheint mein Bedenken Lügen zu strafen. Aber damit, daß ein Dichter komponiert wird, ist noch nicht bewiesen, daß er komponierbar ist! Leisten die Vielen nicht eher den Beweis dafür, daß das „literarische Gewissen" im Sinne des *Verantwortlichkeitsgefühls* dem Dichter gegenüber im Abnehmen begriffen sei? Jenes Gefühls, welches der Dichter der Musik gegen die Musik an den Tag legte, als er sich bescheiden dem Tondichter unterordnete! Die Musik hatte von je die molochhafte Neigung, alles zu verschlingen. Von Zeit zu Zeit muß sie an ihre eigenen Grenzen und die der Schwesterkünste erinnert werden. Ihre Macht ist gewaltig; aber wenn sie an das vollkommen Fertige rührt, zerstört sie, ohne selber auf einen grünen Zweig zu kommen! — Anschließend sei die Reihe der schweizerischen Meyer-Vertoner, soweit sie mir zugänglich sind, ergänzt, denn es gehört sich, daß die Anregung Dr. Kellers, seine Uebersicht zu vervollständigen, gerade in der Schweiz auf fruchtbaren Boden fällt.

Lieder.

Andreae, V., Op. 10: Requiem, Ein Lied Chastelards, Schnitterlied, Eingelegte Ruder, Abendwolke, Fülle (Hug & Co., Zürich).
Andreae, V., Op. 12: Mond am Tage, Alte Schweizer (Hug, Zürich)
Bohnenblust: Requiem, Hochzeitslied (Jos. Seiling).
Leu, F. O.: Abendwolke (Reutemann).
Pestalozzi, H.: Hirtenfeuer, Ritt in den Tod (Mitteldeutscher Musikverlag).
Pestalozzi, H., Op. 20, No. 2: Jetzt rede du (Hüni, Zürich).
Schoeck, O., Op. 6, No. 3: Vor der Ernte (Hug).

Gemischte Chöre:

Egli, J.: Lenzfahrt (Hug).
Zehntner, L.: Hochzeitslied (Hug).

Männerchöre.

Andreae, V., Op. 11, No. 1: Auf dem Canal grande (Hug).
Haug, G., Op. 88, No. 1: Ewig jung ist nur die Sonne (Hug).
Lavater, H.: Säerspruch, Requiem (Hug).
Pestalozzi, H., Op. 6, No. 1: Abendwolke, Nr. 2: Ewig jung ist nur die Sonne.

Frauenchöre.

Aeschbacher, C.: Firnelicht (Hug).
Kammerer, J., Op. 6, No. 2: Morgenlied (Hug).
Zack, O. V.: Zehn kleine Gesänge, No. 4: Liederseelen (Hug).

*

Dr. H. Keller bemerkt dazu:

Ich habe die Ausführungen Anna Roners mit großem Interesse gelesen und halte sie für eine wesentliche Ergänzung meiner Gedanken, für die ich aufrichtig dankbar bin. Wir sehen beide die Unfähigkeit der Durchschnittsmusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, mit ihrer ins Kleinste gehenden Illustration und Zerstückelung des Textes der Hoheit und Strenge Meyerscher Gedichte gerecht zu werden, aber dieser Stil ist nun der Selbstauflösung verfallen, die Musik hat sich wieder auf sich selbst, auf ihre Formgesetze besonnen, und ich glaube, daß wir heute näher vor dem Problem der Vertonung Meyerscher Gedichte stehen als zur Zeit des Italienischen Liederbuchs Hugo Wolfs. Im übrigen ist meine Meinung, daß auch die genialste Komposition die ursprüngliche Schönheit eines Gedichts zerstören *muß*, weil sie einfach nicht anders kann. Weder „Erlkönig" noch „Wanderers Nachtlied" begnügen sich damit, das Gedicht zu steigern, sondern schaffen ein Produkt, von Musik mal Text, in dem dieser mit mehr oder weniger Gewalt den höheren Gesetzen der Musik unterworfen wird. Wo die Musik versucht, bescheidener zu sein (wie z. B. in den Kompositionen Goethescher Lieder durch seine Zeitgenossen, Reichardt, Zelter u. a.), fühlen wir uns mit Recht unbefriedigt. Nun will es eine Ironie des Schicksals, daß ausgerechnet das von der Verfasserin als zwar musikalisch, aber unkomponierbar bezeichnete Gedicht „Neujahrsglocken" in meiner Vertonung eigentlich im ersten Oktoberheft als Notenbeilage hätte erscheinen sollen, aus technischen Gründen aber auf das 1. Januarheft 1926 zurückgestellt wurde. Angeklagter, was haben Sie zu Ihrer Verteidigung vorzubringen? Soll ich sagen, daß mich musikalisch stilisiertes Glockengeläute immer besonders angezogen hat, daß ich Liapounows Carillon, die Glockenszene aus Moussorgskis Boris Godounow herrlich finde, daß ich in Stuttgart hoch über der Stadt wohne und allsonntäglich das „schwellende Gedröhne" zu mir heraufdringt? Aber ich warte besser bis Januar und füge mich dann dem Urteilspruch!

Die Tonreihe der Orgel für byzantinische Musik / Prof. C. A. Psachos

Am 29. Juni 1924 fand in Oettingen (Bayern) die Einweihung der neuen großen Orgel für griechische Musik statt[1]. In meiner Ansprache, die ich damals hielt, und die alsdann in einem Hefte in deutscher Uebersetzung zum Drucke gelangt ist, habe ich kurz die allgemeinen Grundsätze dargelegt, auf denen sich mein System aufbaut. Auch heute ist es mir angesichts des mir zur Verfügung stehenden beschränkten Raumes unmöglich, ausführlich meine Theorie vorzutragen. Diese wenigen Zeilen sollen lediglich nur dem Zweck dienen, einen Ueberblick des Systems zu geben, auf das ich mich stützte, als ich meine Orgel konstruierte.

Mein Tonsystem ist weder mit der temperierten noch der natürlichen Tonleiter der abendländischen Musik verwandt. Die letzteren sind zwar in diesem System zum Teil enthalten, aber dieses geht über sie hinaus.

Die Gesetze der jetzigen griechischen Musik sind ganz eigenartig. Sowohl in den Ritualgesängen beim Gottesdienst als auch im Volksleben in den Volksliedern, die es täglich singt, hat sich die Tradition der alten Gesangsweise getreulich erhalten. Von den Zeiten des Altertums her kamen auf uns die altehrwürdigen acht Tonarten und zwar mit allen ihren Intervallen und Eigentümlichkeiten herüber. Die durch die Vokaltradition erhaltene Musik stützt sich auf ganz eigene melodische Gesetze. Ihre Tonleiter, die an sich reicher und mannigfaltiger ist, habe ich auf 42 Töne innerhalb der Oktave eingeschränkt. Diese 42 Töne habe ich unter den sieben Intervallen des Diapason dort, wo ihre Stellung ist, aufnotiert. Ich habe keine Temperierung dabei vorgenommen, was natürlich sehr leicht gewesen wäre, wenn ich es gewollt hätte, sondern ich habe nur die tatsächlich in den griechischen Gesängen vorkommenden größeren oder kleineren Intervalle, die in den acht Tonarten der neugriechischen Musik vorkommen, angegeben. Die genannten 42 Glieder des Diapason (d. h. der „Oktave") korrespondieren auf meiner Orgel ebenso vielen Tasten, die in *vier* parallelen Reihen verteilt sind und es so ermöglichen, daß eine Hand sie umspannen kann.

Heute übergebe ich der Oeffentlichkeit die Meßzahlen dieser 42 Bestandteile des griechischen Diapason und zwar in Bruchzahlen und auch, des leichteren Ueberblickes halber, durch ihre Aufzeichnung auf dem *Monochord*. Bei diesem Anlaß muß ich diejenigen, die sich mit den Meßzahlen dieser Töne beschäftigen sollten, darauf aufmerksam machen, daß diese arithmetischen Größen nicht etwa durch theoretische Reflexionen entstanden sind. Ihr Platz auf dem Monochord ist gezeichnet worden lediglich auf Grund der von mir gehörten Töne, wie sie in dem von altersher fortlebenden Gesang des griechischen Volkes erhalten geblieben sind.

Erst dann, nachdem ich dies getan hatte, habe ich versucht, auch die arithmetischen Relationen der Meßzahlen zu bestimmen und auf dem Monochord anzugeben.

Auf dieses mein auf Erfahrung beruhendes Verfahren lege ich das größte Gewicht. Darin liegt der Wert meiner Arbeit. Keiner unter diesen 42 Tönen ist willkürlich oder etwa von einem anderen Gesichtspunkte aufnotiert worden. Alle ergeben sich als Glieder einer Totalität nach dem Gesetz, daß der Teil sich aus dem Ganzen ergibt.

Aber diese hier aufnotierte musikalische Ueberlieferung des griechischen Volkes steht nicht in Widerspruch zu den Gesetzen der Akustik. In meiner Theorie der byzantinischen Musik, die ich demnächst erscheinen lassen werde, werde ich alle Beziehungen und Analogien der Töne untereinander näher erörtern und dann wird ersichtlich werden, daß nicht nur melodische, sondern *auch harmonische* Gesetze die griechischen Töne bestimmen.

Ich schätze mich glücklich, daß die „Neue Musik-Zeitung", die schon vor zwanzig Jahren als erste, auf mein damals beginnendes Werk aufmerksam gemacht hat, jetzt wieder die ist, die als erste in ihren Spalten die bisher der Oeffentlichkeit noch unbekannte Tonreihe des griechischen Diapason publiziert.

Ich veröffentliche diese Tonleiter in dem Bewußtsein, daß ich damit die Pflicht erfülle, alle diejenigen, die sich dafür interessieren, in Kenntnis zu setzen von den mannigfaltigen Gliederungen der Intervalle der griechischen Musik, in denen zwar die des physikalischen und temperierten Systems enthalten sind, die aber, wie ersichtlich und wie gesagt, darüber hinausgehen.

Sodann folgt die Tabelle mit den Meßzahlangaben. Links setze ich die korrespondierenden Tonzeichen und zwar sowohl die in Deutschland und im Abendlande jetzt gebräuchlichen als die der byzantinischen Bezeichnungen.

Tonreihe der Orgel für byzantinische Musik.

g.—(sol)—di.	1	1000	1	
	2	$952\frac{8}{21}$	$\frac{20}{21}$	
	3	$937\frac{1}{2}$	$\frac{15}{16}$	
	4	$928\frac{4}{7}$	$\frac{13}{14}$	
	5	$923\frac{1}{13}$	$\frac{12}{13}$	
	6	$916\frac{2}{3}$	$\frac{11}{12}$	
	7	900	$\frac{81}{90}$	$(\frac{9}{10})$
a.—(la)—ke.	8	$888\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	
	9	875	$\frac{63}{72}$	$(\frac{7}{8})$
	10	$866\frac{2}{3}$	$\frac{13}{15}$	
	11	$854\frac{1}{6}$	$\frac{41}{48}$	
	12	$843\frac{7}{10}$	$\frac{27}{32}$	
	13	$833\frac{3}{10}$	$\frac{25}{30}$	$(\frac{5}{6})$

[1] Siehe den Aufsatz „Die Orgel Prof. Psachos' für byzantinische und anatolische Musik" von Prof. Dr. Bürchner im zweiten September-Heft des Jahrg. 1924 der Neuen Musik-Ztg.

Byz h.—(si)	Zo.	14.....	812 $\frac{1}{2}$	.g... $\frac{65}{80}$	$(\frac{13}{16})$
	Zo.	15.....	800	..... $\frac{4}{5}$	
		16.....	790	..... $\frac{79}{100}$	
		17.....	781 $\frac{1}{4}$	..... $\frac{25}{32}$	
		18.....	766 $\frac{2}{3}$	..... $\frac{46}{60}$	$(\frac{23}{30})$
c.—(do)ni.		19.....	750	..... $\frac{3}{4}$	
		20.....	712 $\frac{1}{3}$	..... $\frac{52}{73}$	
		21.....	700	..... $\frac{14}{20}$	$(\frac{7}{10})$
		22.....	694 $\frac{4}{10}$	..... $\frac{25}{36}$	
		23.....	686 $\frac{8}{10}$	..... $\frac{33}{48}$	$(\frac{11}{16})$
d.—(re)—pa.		24.....	666 $\frac{2}{3}$	..... $\frac{2}{3}$	
		25.....	650	..... $\frac{39}{60}$	$(\frac{13}{20})$
		26.....	640	..... $\frac{32}{50}$	$(\frac{16}{25})$
		27.....	633 $\frac{1}{3}$	..... $\frac{19}{30}$	
		28.....	625	..... $\frac{15}{24}$	$(\frac{5}{8})$
		29.....	619 $\frac{1}{21}$	..... $\frac{13}{21}$	
Byz.	*wu.*	30.....	610	..... $\frac{61}{100}$	
	wu.	31.....	600	..... $\frac{3}{5}$	
		32.....	593 $\frac{3}{4}$	..... $\frac{19}{32}$	
		33.....	583 $\frac{3}{10}$	..... $\frac{28}{48}$	$(\frac{7}{12})$
		34.....	575	..... $\frac{23}{40}$	
f.—(fa)—ga.		35.....	562 $\frac{1}{2}$	..... $\frac{9}{16}$	
		36.....	550	..... $\frac{11}{20}$	
		37.....	541 $\frac{7}{10}$	..... $\frac{13}{24}$	
		38.....	533 $\frac{3}{10}$	..... $\frac{16}{30}$	$(\frac{8}{15})$
		39.....	526 $\frac{3}{10}$	..... $\frac{20}{38}$	$(\frac{10}{19})$
		40.....	520 $\frac{8}{10}$	..... $\frac{25}{48}$	
		41.....	510 $\frac{4}{10}$	..... $\frac{49}{96}$	
g.—(sol)—di.		42.....	500	..... $\frac{1}{2}$	

Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte / Dr. Walter Georgii

Neuzeitliche Werke für zwei Klaviere

Vom allgemeinen Wandel des musikalischen Stiles abgesehen unterscheiden sich die wenigen älteren Werke für zwei Klaviere von den verhältnismäßig zahlreichen der Neuzeit noch besonders dadurch, daß in jenen der Grundsatz des Alternierens vorherrscht; d. h.: eine Phrase wird vom einen Klavier gebracht und vom anderen wiederholt, oder das erste übernimmt den Vorder-, das zweite den Nachsatz. Während über einige Takte hin das eine Instrument sich mit der Hauptsache befaßt, verhält sich das andere nur leicht stützend. Der Gesamtklang ist demnach wohl etwas voller als in Stücken zu zwei Händen, unterscheidet sich aber nicht wesentlich von ihm. Dieses Verfahrens bedient sich nicht nur *Mozart* in seiner Sonate D-dur, sondern auch noch *R. Schumann* in seinen Variationen Wk. 46. Die neueren Tonsetzer neigen dazu, die beiden Partien stärker ineinander zu verflechten, das, was zu sagen ist, an beide Instrumente gleichzeitig und in der Hauptsache auch gleichmäßig zu vergeben, wobei häufig dem Kontrapunkt eine nicht geringe Rolle zufällt, und endlich klangliche Wirkungen zu ersinnen, die eben nur von zwei Spielern hervorgebracht werden können [1].

Von den Werken für zwei Klaviere, die in die Zeit von Schumann bis Reger fallen, sind nur ganz wenige heutzutage noch spielenswert: *Brahms'* Variationen über ein Thema von Haydn, Wk. 56 b, *I. Knorrs* († 1916) Variationen und Fuge Wk. 8 über ein russisches Volkslied (Breitkopf & Härtel), *W. Bergers* († 1911) Variationen und Fuge Wk. 61 über ein eigenes Thema (Simon) und die Sonata giocosa Wk. 126 (Steingräber) von *H. Huber* († 1921). Andere Werke, z. B. das Rondo Wk. 73 von *Chopin*, Verschiedenes von *K. Reinecke* († 1910) und *I. Brüll* († 1907), die Fantasie Wk. 11 von *M. Bruch* († 1920) oder die Variationen Wk. 1 von E. *Rudorff* († 1916) vermögen nicht mehr zu fesseln.

[1] Ein treffendes Beispiel hiefür ist die raffiniert ausgedachte chromatische Terzentonleiter im Scherzo von *Saint-Saëns* („Grazioso, quasi moderato", kurz vor dem Schlußpresto).

Dasselbe gälte von E. *Schütts* Variationen Wk. 9 (Cranz), wären hier die an sich recht unbedeutenden Gedanken nicht besonders hübsch eingekleidet. Auch macht sich der hochbetagte Wiener Tonsetzer in diesem Jugendwerk um die Klavierspieler verdient, die über das Mittelschwere nicht hinauskommen; sonst birgt nämlich nahezu alles, was für zwei Klaviere geschrieben ist, beträchtliche Schwierigkeiten in sich.

Wie mit seinen besten Werken zu zwei Händen, so stellt *M. Reger* († 1916) auch auf dem Gebiet der neueren Musik für zwei Klaviere alle andern in den Schatten. Reger, einer der vier Großmeister der musikalischen Veränderungskunst [1], hat hier nur Variationen geschrieben [2]: über ein Thema von Beethoven, Wk. 86, sowie Introduktion, Passacaglia und Fuge Wk. 96. Trotz ihrem gewaltigen Umfang erschließen sich die Variationen über Beethovens Bagatelle Wk. 119 Nr. 11 dem Verständnis leichter als die Passacaglia. Das macht die strahlende Frische, die gesunde, reckenhafte Kraft, die in dem echt deutschen Werke steckt. In welchem Gegensatz steht doch diese Breite und Wucht zu romantischer Feinheit und Eleganz! In der Passacaglia und ihrer Introduktion zeigt sich Reger mehr von der grüblerischen, phantastischen Seite. Es ist ein wundervolles Werk (das freilich um einige Variationen kürzer sein dürfte) in monumentalem Barockstil, der aus den beiden Instrumenten die denkbar gewaltigste Tonfülle herausholt, sie aber auch im zartesten Helldunkel mystischer Verklärung hindämmern läßt. Welch unvergleichliche Kunst inspirierten Kontrapunkts! Die Fuge stammt leider aus Regers allzeit betriebsamer Fugenklischeefabrik.

Reger war bekanntlich Bayer. Noch eine ganze Anzahl weiterer Werke für zwei Klaviere, und zwar gerade

[1] Bach, Beethoven, Brahms, Reger.

[2] Ueberhaupt wird in keiner Gattung so viel Gebrauch von der Variationenform gemacht wie in der Literatur für zwei Klaviere.

die besten, verdanken wir süddeutschen Tonsetzern. An die Spitze möchte ich die zauberhaft schönen Variationen Werk Wk. 64 (Steingräber 1920) von *J. Weismann* stellen, die man bei längerer Bekanntschaft immer mehr lieben lernt. Der romantische Grundcharakter verleiht ihnen Einheitlichkeit; bestimmend wirkt der zarte Märchenton des Themas, der im Finale eine ganz eigenartige exotisch-phantastische Färbung annimmt. Im übrigen weiß man kaum, welcher Variation man den Vorzug geben soll, der wie ein Sturmwind dahinfegenden vierten, dem gemütlichen Wanderliedchen der fünften, dem poetischen Kanon der sechsten, der in den duftigen Farben des französischen Impressionismus schillernden siebenten oder der trotzig-kraftvollen und leidenschaftlichen achten.

H. K. Schmid hat uns fein figurierte, klavieristisch flüssige Paraphrasen über ein Thema von Liszt (Schott 1920) geschenkt. Bei aller vielseitigen, namentlich harmonisch feinsinnigen Ausdeutung bleibt doch der Geist des Themas gewahrt (es ist das schöne D dur-Sätzchen aus Liszts „Bénédiction de Dieu dans la solitude"), während viele Komponisten, an ihrer Spitze Reger, nach dem Vorbild von Beethovens Veränderungen über einen Walzer Diabellis die Umwelt des Themas von Grund aus verlassen.

Eine kurze, aber darum nicht weniger schöne Fantasie Wk. 42 (Tischer & Jagenberg 1924) hat *A. Reuß* zu unserer Spezialgattung beigesteuert. Die Einleitung atmet bedrückte Stimmung; sie wird fortgesponnen von einer Passacaglia, dann aber abgelöst durch größere Zuversichtlichkeit in einem feierlichen Marsch; der freudig bewegte Schlußteil stützt sich auf ein Glockenmotiv. An diese Fantasie dürfen sich auch Spieler von mittlerem technischem Können heranwagen, wenn sie nur imstande sind, der innigen romantischen Empfindung gerecht zu werden, die das Stück durchflutet.

Von *H. Zilcher* haben wir eine „Symphonie" Wk. 50 (Breitkopf & Härtel 1924). Die drei Sätze sind untereinander da und dort thematisch verknüpft. Die schöne, aber durchaus nicht unklaviermäßige Polyphonie gibt dem abgeklärten Werk eine edle Klangfülle ohne Ueberladung; zur Bezeichnung „Symphonie" mag außerdem die teilweise akkordisch feierliche, hymnische Schreibweise im weit ausladenden ersten Satz geführt haben, der indes auch genug echt klavieristisches Passagenwerk enthält. Den Schlußsatz bilden Variationen über ein im Tone eines guten alten Volksliedes gehaltenes Thema. Zwischen den Ecksätzen steht ein gespenstisch dahinhuschendes, kurzes, fugiertes Intermezzo.

Die Namen *W. Lampe* und *K. Hasse* dürfen in diesem Zusammenhang nicht übergangen werden; doch kenne ich ihre Variationen für zwei Klaviere nicht (Lampe, Wk. 2, bei Simrock; Hasse, Wk. 1, bei Peters). Sehr bemerkenswert ist die erst in einigen Abzügen vorhandene, noch nicht veröffentlichte „Phantastische Nachtmusik" von *E. Toch*, ein Werk, dem sein Schöpfer zwei Fassungen gegeben hat: für zwei Klaviere und für Orchester; die erste ist selbständig und — wie bei Brahms' Haydnvariationen — nicht als Klavierauszug der zweiten zu betrachten [1].

Je ein Variationenwerk haben die beiden Westfalen E. Kunsemüller und R. Peters geschrieben. *Kunsemüller* († 1918, ein Opfer des Weltkrieges) hat über einen beweglicheren Geist und eine reichere Phantasie verfügt [2]. *Peters'* Werk 10 (Simrock 1923) verrät ein äußerst gediegenes Können und einen lauteren, nur auf das Echte gerichteten Sinn. Dem spielenswerten Stück (in dem die ersten Variationen gehaltvoller sind als die letzten) kann man nichts Ungünstiges nachsagen, es sei denn das, daß die Diktion zu sehr von Brahms abhängig ist; wenn Peters nicht bald zu größerer Selbständigkeit gelangt, erfüllt er die starken Hoffnungen nicht, die man beim Erscheinen seiner ersten Werke auf ihn setzen durfte.

Dem schon lange in Köln lebenden Sachsen *H. Unger* verdankt man Kammervariationen Wk. 8 (Tischer und Jagenberg). Die choralartig feierliche Stimmung des Themas prägt zugleich den Variationen ihren Stempel auf; trotzdem gebricht es ihnen nicht an Abwechslung durch bewegte, ja selbst tanzartige Variationen.

Norddeutschland ist, wie schon angedeutet, wenig ergiebig. Natürlich finden sich auch da einige im handwerklichen Sinn gute, auch ganz äußerlich wirkungsvolle Werke wie z. B. die Sinfonischen Variationen von *E. Kronke* (Steingräber), in denen man aber vergeblich nach etwas Geist und Seele fahndet, oder die Variationen über ein Schubertsches Thema von *A. Hollaender* (Kahnt 1905), die geschmackvoller und vornehmer sind, jedoch nicht genug Persönlichkeitswert haben. Beträchtlich höher steht die Suite im alten Stil Wk. 81 von *H. Kaun* (Heinrichshofen 1917), wohl eines der glücklichsten Instrumentalwerke des märkischen Tonsetzers; unter den vier Sätzen, die auch einzeln erhältlich sind, zeichnet sich der zweite besonders aus, eine prächtig aufgebaute, ungemein charaktervolle Passacaglia.

Wir halten nun im Ausland kurz Umschau. *Liszts* Concerto patetico läßt alle Minen der Virtuosität springen und kann dabei doch über seine innere Hohlheit nicht hinwegtäuschen. Auch die einschlägigen Werke zweier norwegischer Komponisten sind reichlich aufgedonnert!

---

[1] Zu meinem früheren Aufsatz über Musik für Klaviere zu zwei Händen sind von *Toch* drei Burlesken Wk. 31 (Schott 1924) und drei Klavierstücke Wk. 32 (Schott 1925) nachzutragen. Das erste der beiden Hefte enthält ein Stück „Der Jongleur", das ebenso geistreich wie virtuos ist und in der Verbindung dieser beiden Eigenschaften kaum seinesgleichen im heutigen Deutschland hat.

[2] Seine Variationen sind m. W. noch nicht veröffentlicht.

wenngleich es die beiden in Deutschland bekanntesten Tonsetzer sind, möchte man sie doch nicht als wahre Vertreter norwegischen Wesens gelten lassen, das uns aus der besten dichterischen Literatur des Landes weit sympathischer erscheint. Es handelt sich um die altnorwegische Romanze mit Variationen Wk. 51 (Peters) von *E. Grieg* († 1907) sowie um die Variationen es moll Wk. 2 und die beiden Duos Wk. 41 von *Chr. Sinding* (Hansen). Mehr Freude kann man an den Suiten der Russen *Arenski* († 1906) und *Rachmaninoff* haben, obwohl diejenigen von Arenski (Jürgenson) mehr gefällig als eigenartig sind. Am meisten ist die zweite von Rachmaninoff (Gutheil) zu empfehlen, ein in seinen spezifischen Klangwirkungen entschieden erfinderisches Stück; für die zu lange und zu weichliche Romanze entschädigen die schwung- und temperamentvollen Ecksätze und der zierliche Walzer.

Zu den häufiger gespielten ausländischen Sachen gehören mit Recht die Beethovenvariationen Wk. 35 und das blendende Scherzo Wk. 87 (Durand) von C. *Saint-Saëns* († 1921), sind sie doch so entzückend fein geschliffen, daß man sich mit ihnen vortrefflich unterhält, wenn es auch keine Kost ist, die man sich täglich vorsetzt. —

Ein ganz anderer ist *F. Busoni* († 1924). Seine Fantasia contrapuntistica (Breitkopf & Härtel) ist mehr deutsch als italienisch; das Werk, unter der italienischen Klaviermusik zu zwei Händen bereits erwähnt [1], hat durch die vom Autor selbst vorgenommene Bearbeitung für zwei Klaviere entschieden gewonnen. Eine milde Geistigkeit entströmt der edlen „Improvisation über ein Bachsches Chorallied" (Breitkopf & Härtel 1917); dabei hat sie etwas von der Lisztschen großen Geste an sich, doch ohne theatralischen Beigeschmack. Das Entzücken der Spieler und Zuhörer ist Busonis „Duettino concertante nach Mozart (Breitkopf & Härtel).

Den Schluß möge ein auf dem Kontinent lebender Engländer bilden: *L. A. Cossart.* Seine Suite Wk. 29 (Heinrichshofen) ist gleichsam mit Samt und Seide ausstaffiert; doch steckt nicht viel dahinter. Am meisten zeigt sich das im zweiten Satz (Notturno). Der beste ist der dritte, ein „Ballo rustico" [2].

Dymitr Bortnjanskyj

Im Oktober jährte sich zum hundertsten Male der Todestag des auch im Auslande bekannten Komponisten *Dymitr Bortnjanskyj.* Da er in Rußland lebte und wirkte, wird er allgemein als russischer Komponist betrachtet, als solchen schätzen ihn auch die Russen, da er sogar als Chordirektor am russischen Zarenhofe tätig war. Betrachtet man aber sein Leben und seine Werke, so findet man gleich sein nationales Gepräge, dasselbe, das bei dem großen Dichter Gogol oder Korolenko zu finden ist, — nämlich den Geist, der im Zarenreiche unterdrückten Nation der Ukrainer.


Dymitr Bortnjanskyj

Dymitr Bortnjanskyj, geb. 1751 im Tschernikowschen Gouvernement in der Ukraine (oder wie es in der russischen Amtssprache hieß: Kleinrußland), besuchte in seiner Jugendzeit die Knabensängerschule in Hluckow, die die Aufgabe hatte junge Sänger für die Hofkapelle (Hofchor) vorzubereiten. Nach Beendigung dieser Schule wurde er nach Petersburg als Sänger in die Hofkapelle geschickt, welche damals der Italiener Galuppi leitete. Dank seiner schönen Sopranstimme sang B. nicht nur im Kirchenchor und in den weltlichen Konzerten, sondern auch im Theater sogar die weiblichen Hauptpartien.

In der Zeit, als die Stimme des Knaben wechselte, und er nicht singen konnte, findet man Bortnjanskyj nicht mehr in dem Hofchor; allem Anschein nach wurde er nach Kiew geschickt in die damals berühmte Kijewer Mohylansche Akademie, um eine allgemeine wie auch musiktheoretische Bildung zu erreichen. Die genannte Akademie erfreute sich zu dieser Zeit eines großen Ansehens; hier wurde auch viel Musik gepflegt, hier blühte ruhmvoll Chorgesang, der den jungen Leuten zu Musikstudien Anlaß gab. Da Galuppi 1768 nach Italien zurückkehrte, und als Kapellmeister in der St. Markuskirche in Venedig in Stellung kam, wurde Bortnjanskyj im Jahre 1775 zu ihm geschickt, um seine Musikstudien zu vervollständigen.

In Italien begann Bortnjanskyj als schaffender Künstler zu wirken und führte in Venedig 1776 seine Oper *Creonte,* 1778 in Modena eine zweite *Reciuto Fabro* auf. In diesem Jahre, also nach dreijährigem Aufenthalte in Italien, kehrte Bortnjanskyj nach Petersburg zurück, um im Auftrage der russischen Regierung die Kirchenmusik zu reorganisieren. In der Eigenschaft als Hofchordirektor reorganisierte er die Hofchorkapelle und brachte sie auf eine ihr gehörige Stufe, wie auch den Kirchengesang selbst, indem er die liturgischen wie auch sonstigen gottesdienstlichen Gesänge revidierte, so daß laut Verordnung des Hl. Synods nur diejenigen Chöre in der Kirche aufgeführt werden konnten, die Bortnjanskyj begutachtet hatte. In dieser Eigenschaft blieb er bis zu seinem Tode am 10. Oktober (nach dem alten Stil) 1825.

Bortnjanskyj ist berühmt hauptsächlich durch seine kirchlichen Kompositionen, denn seine weltlichen Tonwerke, wie die beiden schon erwähnten Opern, wie auch sein Jugendwerk die Oper *Alcide* und seine späteren *Le Faucon* (1786) und *Le Fils rival*

---

[1] Im zweiten Augustheft des vorigen Jahrgangs.
[2] Die fünf Sätze sind einzeln zu haben.

(1787), im Stile der damaligen italienischen Opern vertont, sind schon längst vergessen. Dasselbe Schicksal erreichte auch seine Symphonie und Kammermusikwerke, die gar nicht im Druck erschienen sind. Dagegen haben sich seine zahlreichen religiösen Werke, die sogenannten Chorkonzerte (35 an der Zahl), liturgische Lieder, Psalmen, Messen, Hymnen und sonstige Chorwerke bis auf den heutigen Tag in allen orthodoxen Kirchen des ehemaligen Rußlands und der Ukraine, wie auch in den unierten Kirchen Galiziens erhalten. (Die Gesamtausgabe seiner von Tschajkowskyj revidierten Werke erschien bei Jürgenson in Moskau in 10 Bänden.)

Ein geborener Ukrainer, erzogen zusammen mit anderen Sängern der Hofkapelle, die fast ausschließlich aus der Ukraine stammten, hat Bortnjanskyj sein nationales Gepräge auch in seinen kunstvollen religiösen Werken zum Ausdruck gebracht. In seinen Kompositionen findet man oft Motive der ukrainischen Volkslieder, die meisterhaft kontrapunktisch bearbeitet, den religiösen Inhalt der Gesänge erhöhen und bewirken, daß seine Tonwerke populär geworden sind und trotz des Reichtums der ukrainischen Kirchenmusikliteratur sich bis jetzt behauptet haben.

Ossyp Zaleskyj (Stanislau).

*

Chemnitzer Komponisten

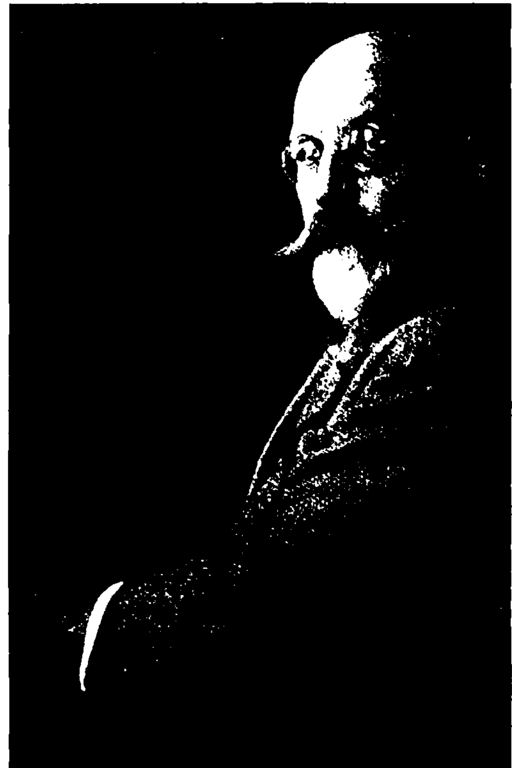
Franz Mayerhoff — Ewald Siegert — Karl Hoyer

Die Ferne kennt Chemnitz nur als die Stadt der rauchenden Schlote und lärmenden Hallen. Der Fremde, der in seinen Mauern weilt, übersieht zumeist die mannigfaltigen Aeußerungen reger Kultur- und Kunstpflege, überhört in der Verfolgung seiner geschäftlichen Ziele gar leicht die Namen und das Wirken schaffender Künstler. Die folgenden Zeilen sollen drei Männer in den Blickpunkt weiter Beachtung stellen, deren ihr Schaffen würdig ist.

An erster Stelle muß Kirchenmusikdirektor Professor *Franz Mayerhoff* genannt werden. Als Chemnitzer Kind am 17. Januar 1864 geboren, ging er mit dem Reifezeugnis des Realgymnasiums seiner Vaterstadt nach Leipzig zu Jadassohn und Reinecke. Nach Lehr- und Wanderjahren als Theaterkapellmeister ließ er sich in Chemnitz als Musiklehrer nieder, wurde Kantor an St. Petri und später an St. Jakobi. Als Chormeister führte er den Musikverein und den Lehrergesangverein zu künstlerischen Hochtaten. (Bach-Fest 1908, Schumanns Faust, Mahlers 8. Symphonie, Beethovens Missa solemnis u. a.).

Nicht nur weil Mayerhoff sein Studium in der Zeit der Romantik bei ausgesprochenen Romantikern begann, sondern auch weil sein ganzes Wesen, sein Gefühlsleben ein Stück Romantik ist, war er am Leipziger Konservatorium nicht fehl am Ort. In der Leipziger Umgebung fand er mehr als den Quell der für das praktische Musikantentum notwendigen Kenntnisse. Er war dort heimisch mit seiner Art, man bot ihm dort die Flamme, an der sich seine Künstlerseele entzünden konnte. Und dieses Feuer hat er brennen lassen bis zum heutigen Tage. Wie jeder ernst Schaffende knüpft auch Mayerhoff mit seinen ersten Werken an große Meister an. Die Welt der Romantiker war zunächst auch sein Reich, aus dem er sich jedoch bald entfernte und freudig dem Banner derer um Liszt und Wagner folgte, um auf diesem Wege nach eigener Note zu streben. Wie wir die Romantiker als Komponisten sangbarer Lieder und kurzer Klavierstücke in guter Erinnerung haben, so betätigte sich auch Mayerhoff zuerst als Schöpfer solcher Sachen. Die „drei kleinen Stücke für Klavier" (Op. 4) sind Beispiele dafür. Sinnfällige Melodik und ein aus den Gesetzen des Instrumentes geschaffener Klaviersatz sind diesen Stücken eigen. Gleiche Vorzüge weisen die „poetischen Tonbilder" (Op. 18) auf, die mit ihrer Mannigfaltigkeit der Erfindung und mit ihren feinen Zügen in der Harmonik zu den wohlgelungenen „drei Klavierstücken" (Op. 31) hinführen. Als Haus- und gelegentliche Unterrichtsmusik dürften diese Werke noch Verbreitung finden.

Der Begriff der Romantik umfaßt sowohl das Spukhafte, Koboldartige und Gespensterische als auch das Visionäre und Träumerische, das allgemein Stimmungsvolle, das man sonst auch als *Lyrik* bezeichnet. Diese zweite Seite der Romantik ist dem Mayerhoffschen Wesen und Wirken blutverwandt. Aus ihr erklärt sich auch die Vorliebe Mayerhoffs für gesangliches Musizieren. Dabei schreibt er seine Erfindung nicht aus der vorhandenen Wortmelodie ab, sondern zwingt den aus der Gesamtstimmung geborenen instrumentalen Gedanken, den Gedanken



Franz Mayerhoff

„an sich", dem Texte auf. Diesen mir gegenüber geäußerten Grundsatz Mayerhoffs sehen wir verwirklicht in der hohen Zahl seiner *Klavierlieder*. Die „Drei Duette" (Op. 22) und die „Lieder der Sehnsucht" (Op. 44) stellen reife Kunst dar.

Daß ein solch ausgezeichneter Chormeister vom Range Mayerhoffs auch die Chorliteratur bereichert hat, ist nicht anders zu erwarten. Männer-, Frauen- und Gemischtchöre geistlichen und weltlichen Inhalts liegen vor. Manch feine Stimmischung weisen sie im Satz auf. Nur der umfangreichen Werke dieser Art sei gedacht. Für *gemischten Chor* und Orchester hat Mayerhoff eine „Lenzfahrt" (Op. 24) geschrieben. Sie bildet einen Kreis zusammenhängender, sehr melodiöser Tanzgebilde mit edlen Gedanken. Außer auf die „Motetten" (Op. 27) und auf die geistlichen Gesänge für die kirchlichen Feste (Op. 28) sei noch auf den sehr wirkungsvollen (Pfingst-)Festgesang für gemischten Chor, Männerchor, Orchester und Orgel (Op. 29) aufmerksam gemacht. Unter den unbegleiteten *Männerchören* sind die schwierigen „lustigen Musikanten" (Op. 36) zu nennen. Das verhältnismäßig dürftige Gebiet des begleiteten Männerchores hat durch Mayerhoffs großes Chorwerk (mit Sopran- und Baritonsolo) *„Frau*

Minne" (Op. 21) und durch den „Gesang der Toten" (mit kleinem Damenchor) (Op. 43) eine wesentliche Bereicherung gefunden. In diesen Werken zeigt sich Mayerhoff auch als geschickter und wirkungsvoller Instrumentator, der es versteht, die verschiedenen Stimmungen und Begebenheiten tonmalerisch zu deuten.

Mayerhoff hat einmal geäußert, daß er den Schwerpunkt alles potenten musikalischen Schaffens erst in der Beherrschung großer und komplizierter Formen, wie der Sonate, der Symphonie, der Chorkantate und des Oratoriums sehe. So hat er denn auch alle diese Formen in sein Schaffen einbezogen. Zwei Symphonien (h moll und c moll) entstammen seiner Feder, ferner eine Schauspielouvertüre (Op. 7) „Sehnen", „Klage" und „Heilige Nacht" (Op. 29) sind innige, klangschöne Stimmungsbilder für Gesamt- bzw. Streichorchester. Den Geigern bescherte Mayerhoff ein Konzertstück mit Orchester (ohne Werkzahl), drei hübsche Stücke mit Klavierbegleitung (Op. 42) und als letztes Werk eine groß angelegte, in der Erfindung schwungvolle, harmonisch packende und treibende, pianistisch und geigerisch sehr schwierige Sonate (Op. 47). Zum Schluß sei noch ein Intermezzo mit Fuge für Orgel (Op. 46) erwähnt.

In vielen Großstädten des In- und Auslandes sind Mayerhoffs Werke, die in den Verlagen von Klemm, Oppenheimer ,Leuckart u. a. Aufnahme gefunden haben, mit Erfolg aufgeführt worden. Die h moll - Symphonie hat etwa 40 Aufführungen erlebt, ebenso ist „Frau Minne" un dder „Gesang der Toten" wiederholt in großen Orten gesungen worden. Diese Tatsachen sprechen für die Gediegenheit und Reife der Mayerhoffschen Werke, so daß ihnen eine noch größere Verbreitung als sie bisher gefunden haben zu wünschen ist.

Um die Persönlichkeit Mayerhoffs ganz zu würdigen, muß seiner noch als hochbefähigter Chorleiter gedacht werden. Seine in dieser Tätigkeit gesammelten Erfahrungen hat er in einem Heftchen niedergelegt, das sich „Der Chordirigent" betitelt und bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. Auch das Studium der bei Göschen (Leipzig) erschienenen Instrumentenlehre ist äußerst kurzweilig und läßt durch manch feinsinnige, persönliche Bemerkung des Verfassers einen Blick in die vielseitige und gedankenreiche Künstlerseele Mayerhoffs gewinnen.

Ewald Gotthold Siegert (geboren 30. Nov. 1875) ist wie so mancher andere Musiker aus dem Lehrerstand gekommen und verdankt die ersten musikalischen Anregungen der fleißigen Musikpflege des sächsischen Seminars, die er neben der Ausübung seines Lehramtes zwei Jahre lang bei Prof. Mayerhoff vertiefen konnte. 1903 ist er Schüler von Hans Sitt und Artur Nikisch, zuletzt Meisterschüler bei Max Reger, der neben Prof. Straube großen Einfluß auf Siegerts Weiterbildung ausübte. Bei seiner Abschlußprüfung 1909 erhielt er das Preiszeugnis, nachdem er bereits 1905 das Holsteinstipendium erworben hatte. Nach einjähriger Betätigung als Orchester- und Chordirigent, als Orgelvirtuos und Musiklehrer in Leipzig und anderen Orten wurde Siegert Nachfolger Pfannstiehls als hauptamtlicher Organist an der St. Petrikirche in Chemnitz und später Kantor an der St. Nikolaikirche. Anfang 1925 konnte er an seine schöne Petriorgel zurückkehren, wo er zugleich das Amt des Kantors und Organisten verwaltet.

Siegert ist in seinem Schaffen in jeder Note ein Eigener. In jedem Takte seiner Musik spürt man das bewußte Streben, ausgefahrene Gleise zu meiden. Er versteht auf dem festen Grunde der Ueberlieferung seine Harmonik neuzugestalten durch Aneinanderreihung ungewohnter, aber doch wirkungsvoller Klänge. Er verwendet mit Vorliebe die Alterierung nach oben, das übermäßige Intervall mit seiner aufwärtsstrebenden Spannung, bevorzugt die Dissonanz, ohne sie um ihrer selbst willen zu häufen und aneinanderzuketten. Die Dissonanz, oft entstanden durch Mischung verschiedener Klänge, ist ihm der tönende Ausdruck des Willens, der die Entwicklung der Themen trägt, sei es, daß sie sich im düstern Grübeln vorwärtsschleppen, sei es, daß sie sich in dämonischer Wildheit und in begehrendem Aufschwung emporrecken zum Bewußtsein der Kraft. So ergeben sich eigenwillige Themen, die oft in ungewohnter Melodiefolge ihr Dasein beginnen, aber doch tiefen Inhalts sind und von der reichen Phantasie ihres Schöpfers zeugen. Was aber in Tönen wild aufbegehrt, reizt zum Gegenspiel, verlangt Gegenstimmigkeit, zwingt den Kontrapunkt in sich und braucht das vielgestaltige Instrument des Orchesters als Ausdrucksmittel. So ist denn auch Siegert nicht in der kleinen Form stecken geblieben, sondern mußte hin zur Sonate, zur Symphonie, zum symphonisch-dramatischen Chorsatz.

Entsprechend dieser Wesensbeschreibung spannt das Schaffen Siegerts einen weiten Bogen vom kleinen Chorlied bis zur großen



Ewald Siegert

Symphonie. Es geht nicht an, die einzelnen Werke einer genauen Betrachtung zu unterziehen. Die Aufzählung schon mag den Beweis erbringen über die Vielseitigkeit Siegerts. Von den rund 90 Liedern sind Op. 20 (reizende Kinderlieder), Op. 37 (beide beim Süddeutschen Musikverlag, Straßburg) und einige geistliche Gesänge, für Schulentlassung, Konfirmation und Trauung wohlgeeignet, im Druck erschienen. Ein Requiem für unsere Gefallenen für Männerchor und Orchester (Op. 38 a)Klemm, Leipzig-Chemnitz) führt hin zum 94. Psalm für gemischten Chor und Orchester (Op. 52, Leuckart, Leipzig) und zu der dramatischen Legende „Der Fremdling" für Männerchor und Orchester. Daneben füllen Siegerts Notenschrank noch elf gemischte Chöre, 21 Motetten und etwa 30 Männerchöre. Von reiner Instrumentalmusik sind viele Klavierstücke zu erwähnen, zwei Sonaten für Violine und Klavier, ein Trio für Violine, Cello und Klavier, mehrere Stücke für ein Soloinstrument und Orgel (oder Klavier) und eine Suite für zwei Violinen und Klavier. Als Meister der Orgel hat Siegert natürlich auch dieses Instrument mit mannigfaltigen Kompositionen bedacht, von denen besonders erwähnt seien die 120 Choralvorspiele zu allen Chorälen und Volksliedern

des sächsischen Choralbuches, eine Introduktion und Passacaglia für Orgel und Orchester und Introduktion, Fuge und Chaconne (Op. 28, Süddeutscher Musikverlag). Endlich muß der Orchesterwerke gedacht werden, in denen sich Siegerts ganze weitschichtige und tiefschürfende Kunst ausdrückt: Ouvertüre „aus lustiger Bohemezeit", Variationen und Fuge über ein Thema von Franz Schubert, desgleichen über ein Thema von Joseph Haydn und drei Sinfonien in c moll, D dur und Es dur, von denen die beiden letzten ihrem Abschluß entgegengehen.

Der größte Teil der Werke ist noch Handschrift (Orchestervariationen, Symphonie in c moll, 94. Psalm, Der Fremdling). Immerhin haben schon mehrere große Werke ihre Aufführungen in Chemnitz erlebt. Gegenwärtig liegen Orchesterpartituren bei Busch (Dresden) und Furtwängler (Leipzig), die Bereitschaft gezeigt haben, Siegerts Werke erklingen zu lassen. In Leipzig ist es kein Geringerer als Prof. Straube gewesen, der Siegerts Orgelwerke selbst gespielt hat. Wäre Meister Reger noch am Leben, hätte er sich sicher für seinen bedeutenden Schüler eingesetzt. Um so notwendiger ist es, daß sich die Orchesterleiter im Reiche dieses Mannes annehmen, der im Herbst sein 50. Lebensjahr vollendet. Hier ist ein begabter Künstler ein Menschenalter tätig gewesen, ohne die ihm gebührende Beachtung gefunden zu haben. Vielleicht helfen diese Zeilen, ihm die beginnende zweite Jahrhunderthälfte erfolgreicher zu gestalten, als wie die erste es war.

Der jüngste der überragenden Chemnitzer Tonschöpfer ist *Karl Hoyer* (geboren 9. Jan. 1891 in Weißenfels). Auch er ist Schüler des Leipziger Konservatoriums gewesen, wo er bei Reger Komposition, bei Straube Orgel und bei Pembaur (dem Jüngeren) Klavier studierte. 1911 sahen wir ihn als Domorganist in Reval, von wo er 1912 einem Ruf als Organist an die St. Jakobikirche in Chemnitz folgte. Hier entfaltete er bald eine reiche Tätigkeit nicht nur als Konzertorganist, sondern auch als erfolgreicher Komponist.

Schon zahlenmäßig zeigt sich die Auswirkung der musikalischen Begabung Hoyers im Instrumentalen. Auch das ist nicht zufällig, sondern liegt im Wesen seiner Schöpferseele. Das prickelt und sprudelt, das tänzelt und perlt, das schäkert und kichert, das springt und sprüht. Ob Hoyer seine Gedanken in die kleine Form der Sonatine fügt, ob er seine Melodien in Variationen abwandelt, ob er seine Themen in der großen Sonate meistert: überall bezwingt den Hörer der lebendige *Rhythmus*. Solche Wesensart verträgt keine Fessel des Wortes, sondern verlangt die *freie* Beherrschung der Tonwelt. In diesem Drange läßt sich Hoyer auch nicht durch die mangelnde Beweglichkeit der *Orgel* hemmen. Auch diesem Instrumente zwingt er die Lebendigkeit seines eigenen Wesens auf. Die Orgelkompositionen sprechen dafür. Schon Op. 1, eine Passacaglia mit Doppelfuge, legt davon Zeugnis ab, ebenso die Introduktion und Chaconne für Orgel und großes Orchester (Op. 9), die Sonate in d moll (Op. 19), „Memento mori!", vier Stücke in Form einer Suite (Op. 22), von denen der dritte Satz als Totentanz zwischen getragenen und tragischen Stimmungssätzen in tollem Uebermut dahinhuscht und endlich auch die Toccata und Fuge (Op. 34), die Hoyer erst im letzten Winter in ihrer Hurtigkeit und fabelhaften Themenverknüpfung erklingen ließ. Viel mehr noch wirkt sich der Lebenssprudel Hoyers auf dem *Klavier* aus, das seinen launigen Einfällen weit mehr als die Orgel entgegenkommt. Das spürt man in der Phantasie und Doppelfuge für zwei Klaviere (Op. 7), in einzelnen Sätzen seiner drei Sonatinen (Op. 18), in den drei vierhändigen Humoresken (Op. 21, auch für Streichorchester bearbeitet), in den Variationen über ein Thema von Henry Purcell (Op. 25) und wiederum in einer Toccata mit Fuge, zu der die Ganztonleiter Pate gestanden hat. Da das Beschwingte und Sprühende in Hoyers Musik nichts Zufälliges oder Gelegentliches ist, müssen wir diese rhythmischen Eigenheiten auch in seinen *Kammermusikwerken* wieder antreffen. Da liegt zunächst ein ganz prächtiges Konzertino im alten Stil für Orgel und Streichorchester (Op. 20) vor, das sich nicht nur technisch, sondern auch wegen seiner sonnigen Heiterkeit für Schüleraufführungen vorzüglich eignet, wenn ein tüchtiger Spieler an der Orgel sitzt. Die Sonate für Viola und Klavier (Op. 30) vermag sich trotz ihres Brahmsischen Ernstes auch nicht den Strahlen Hoyerscher Musizierfreudigkeit zu entziehen. Kleiner in der Anlage, aber fesselnd ist die Sonate für Flöte und Klavier (Op. 31) mit einem schwungvollen Schlußsatz. Feinen Humor sprüht die Bläserserenade (Op. 29). Hoyers rhythmische Begabung offenbart sich auch in der wiederholten Verquickung vier- und dreiteiliger Taktarten, wie sein Pastorale für Violine und Orgel (Op. 26) und auch die Bratschensonate im ersten Satze zeigt.

Für das ausgeprägte Formengefühl Hoyers sprechen sowohl Knappheit und Klarheit seiner thematischen Erfindungen und Entwicklungen als auch die Verknüpfung seiner melodischen Gedanken in Sätzen verschiedenen Charakters. Dabei wird die große Linie gewahrt und alles Gegensätzliche findet seinen Höhepunkt oder Ausklang in umfassender Einheit. Da triumphiert Hoyers kontrapunktische Kunst, indem Schwierigkeiten als leichtes Spiel erschaut und erhört werden. Hoyer ist kein „Neutöner" im heutigen Sinne, und doch ist die Entwicklung der Klangbildung an seiner Harmonik nicht spurlos vorübergegangen. Aber überall bewegt er sich in den Grenzen der Klarheit, Deutlichkeit und Schönheit.



Karl Hoyer

Als Kirchenmusiker pflegt Hoyer natürlich auch die *Gesangsmusik*. Mehrere Motetten (Op. 16 und 32) und geistliche Gesänge liegen vor, von denen die für die drei hohen kirchlichen Feste für Chor, Solo, Flöte, Violine und Orgel (Op. 13—15) geschriebenen sich zur Aufführung bei einfachen Chorverhältnissen besonders eignen. Ein hübscher Trauungsgesang für eine Singstimme und Orgel oder Klavier (Op. 11) kommt praktischen Wünschen entgegen. Die Liedkunst ist nur mit zwei Veröffentlichungen vertreten (Op. 23 für Sopran, Op. 24 für Alt). Ein *Chorwerk* „Zug des Todes" für gemischten Chor und Kammerorchester harrt neben verschiedenen Kammermusiken noch der Drucklegung. Im Gegensatz zu Siegert hat Hoyer das Glück gehabt, bedeutende Verleger (Breitkopf und Härtel, Simrock, Leuckart, Oppenheimer, Klemm) zu finden.

Hoyer meistert die Orgel und das Klavier und hat als Virtuos schon selbst viel beigetragen, auf Konzertreisen seine Werke erklingen zu lassen. Neben vielen kleineren Orten sind fast alle Großstädte Deutschlands Zeugen seiner Werke. In Chemnitz ist es besonders die Gesellschaft der Musikfreunde, die den Namen Hoyer oft auf ihren Vortragsfolgen hat. Auch die städtische Kapelle hat wiederholt in ihren Orchester- und Kammerkonzerten Werke von ihm uraufgeführt. Die Chemnitzer sind stolz auf diesen Künstler, von dem sie noch manches bedeutende Werk erwarten. Nicht weil Hoyer innerhalb ihrer Mauern tätig ist, sondern weil sie erkannt haben, daß hier eine musikalische Begabung Werke schafft, die auch anderwärts jederzeit des Erfolges sicher sind.

Drei Tonschöpfer sind genannt, ähnlich in ihren äußeren Bedingungen, und doch so verschieden in ihrer ureigenen Art. Alle drei aber sind Künstler, mit hohen Fähigkeiten ausgestattet, die einer musikalischen Seele Ausdruck werden lassen, Künstler, von gleichem idealen Wollen durchdrungen, nur die Kunst zu erstreben, die (wie Mayerhoff sich einmal geäußert hat) als Fortsetzung der Sprache in das Gebiet des Unaussprechlichen, der transzendentalen Welt der Geister zustrebt. *W. Rau.*

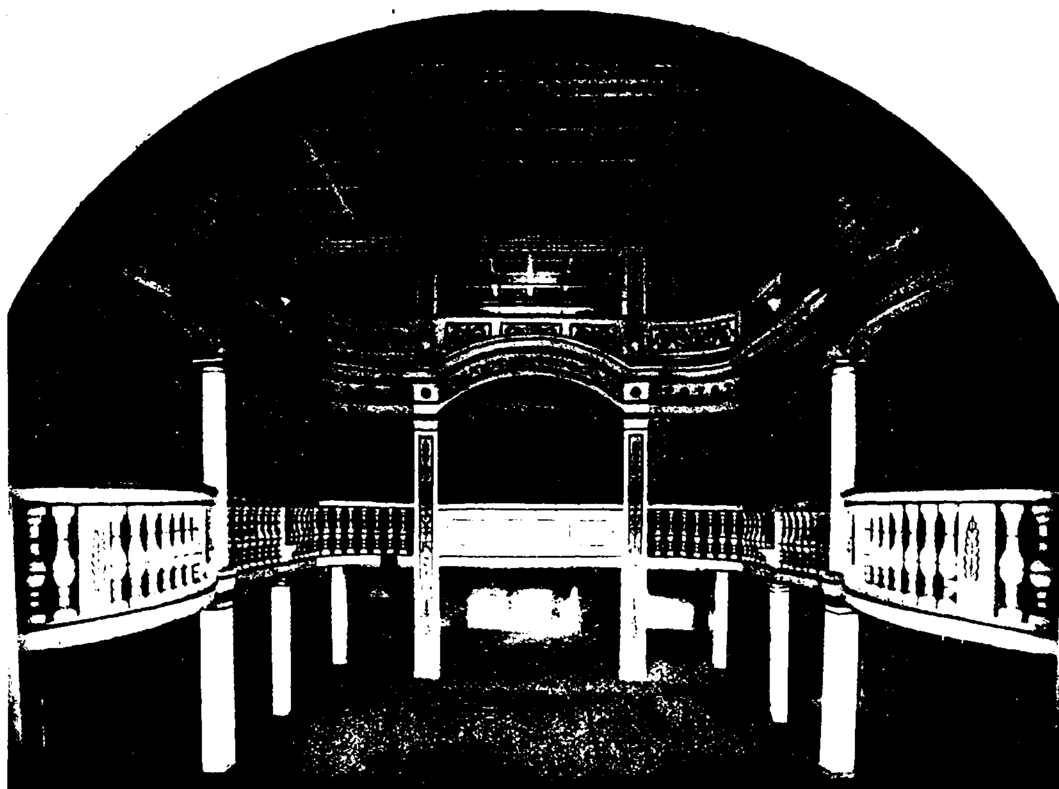
*

Das Jubiläum des Gothaer Landestheaters[1]

Die Aufführungen des Gothaer Landestheaters standen in den letzten Wochen im Zeichen der Jubiläumsfeier aus Anlaß des 150jährigen Bestehens des Theaters. Am 2. Oktober 1775 wurde die Gothaische Hofbühne unter Herzog Ernst II. von Gotha-Altenburg eröffnet und zwar im linken Flügel des Schlosses Friedenstein. Ein Schäferspiel „Das Fest der Thalia" von Reichard mit Musik vom Gothaer Komponisten Schweizer und als zweiter Teil die Tragödie „Zayre" von Voltaire in deutscher Uebersetzung wurden gegeben. Konrad *Ekhof*, den Goethe den größten tragischen Darsteller Deutschlands nannte, war Mitdirektor der Hofbühne, Iffland verdiente sich dort die ersten Sporen. *Georg Benda*, der von 1750—1778 Gothaischer Hofkapellmeister war, lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf die neue Hofbühne durch die Uraufführung seiner Melodramen „Medea" und „Ariadne" auf Naxos. Nach Ekhofs Tod (1778) bestand das Theater nur noch ein Jahr. Mit dem Singspiel „Romeo und Julia", Text von Goker, Musik von Georg Benda, schloß es seine Pforten. Erst unter Herzog Ernst von Coburg-Saalfeld, dem auch Gotha als Erbe zugefallen war, entstand ein neues ständiges Theater, und 1840 wurde ein eigener stattlicher Bau für Theaterzwecke erbaut. Die Blütezeit des Hoftheaters war unter Herzog Ernst II. von Coburg-Gotha, der, selbst begabter Komponist, namentlich der Oper das höchste Interesse entgegenbrachte. Auch seine Nachfolger, Herzog Alfred und Herzog Karl Eduard, zeigten reges Interesse am Theater. Nach der Revolution entstand dieses gewissermaßen nun als Landestheater unter der Leitung des gewandten Intendanten *Strickrodt* und des musikalischen Oberleiters *Hans Trinius*. Der Aufstieg desselben geht unter der zielsicheren Leitung des vornehm denkenden Intendanten *Willy Löhr* fröhlich weiter. Durch Spruch des Reichsgerichts ist nunmehr das Theatergebäude dem früheren Herzog Karl Eduard zugesprochen worden. Vielleicht läßt sich der Herzog herbei, dem Theater eine jährliche kräftige Beihilfe angedeihen zu lassen. An Mitteln dazu fehlt es ihm nicht.

Die Jubiläumsfeiern gipfelten in einer Gedächtnisfeier am Gründungstage (2. Oktober). Dr. *Kurt Schmidt* hielt die Festrede „Das erste deutsche Hoftheater" und seine kulturelle Bedeutung, der Intendant *Löhr* sprach den Nachruf Gotters an Ekhof von 1778, und die Staatskapelle unter *Trinius* bot ein *Beethoven-Konzert* (Weihe des Hauses, Violinkonzert, 5. Symphonie). An andern

[1] Dieser Bericht erscheint aus Raumgründen erst in diesem Heft. Die Schriftl.



Phot. Selma Sandt, Gotha.

Das Hoftheater im Schloß Friedenstein zu Gotha (gegründet am 2. Okt. 1775)

Tagen wurden Werke aufgeführt, die mit der Gründung oder „Entwicklung des Hoftheaters in Zusammenhang stehen, so *Bendas* „Ariadne auf Naxos“, *Lessings* „Emilia Galotti“, *Mozarts* „Schauspieldirektor“, *Rossinis* „Barbier von Sevilla“, *Wagners* „Tannhäuser“ sowie „Tristan und Isolde“.

Ein schöner Gedanke der Intendanz war es, auch eine „neue“ Oper von Lortzing, der im Spielplan der Bühne immer eine große Rolle gespielt hat, in die Jubiläumsaufführungen einzureihen, es handelt sich um die Spieloper „Der Mazurka-Oberst oder die galante Festung“. Der Theaterzettel bezeichnet die Aufführung als Uraufführung. Die Musik stammt der Hauptsache nach aus der Oper „Casanova“, die Lortzing 1841 nach der französischen Komödie „Casanova im Fort St. Andre“ geschrieben hat. Einzelne Stücke sind auch den Opern „Hans Sachs“, „Der Großadmiral“ und „Caramo“ entnommen. Der musikalische Bearbeiter ist Ernst Spangenberg in Wiesbaden, der neue Text rührt von Wilhelm Jacoby her. Die Verse des letzteren sind nicht übermäßig schön, aber wenn man bedenkt, wie schwierig es ist, unter eine gegebene Melodie einen neuen Text zu schreiben, so kann man die Arbeit schon loben, zumal Witz und Laune in ihr nicht zu kurz kommen.



Herzog Ernst II.
Gründer des Hoftheaters zu Gotha

Die Musik steht durchweg auf dem Niveau der guten Spieloper. Von besonderem Reiz ist das Orchester, das in liebenswürdiger Mozartscher Polyphonie ohne jede Aufdringlichkeit einen köstlichen Untergrund gibt, viele charakteristische Stellen und fesselnde Klangmischungen enthält. Die Gesänge sind von großem Melodienreichtum, die Chöre lebenswahr, und ein großes Finalensemble schließt jeden Akt wirkungsvoll ab. Der dritte Akt fällt gegen die vorhergehenden ab. Aber der Hörer ist noch von den beiden ersten her so voller Stimmung, und außerdem enthält doch auch der Schluß noch so viel Schönes (zwei Duette), daß er bis zum letzten Takt guter Laune bleibt.

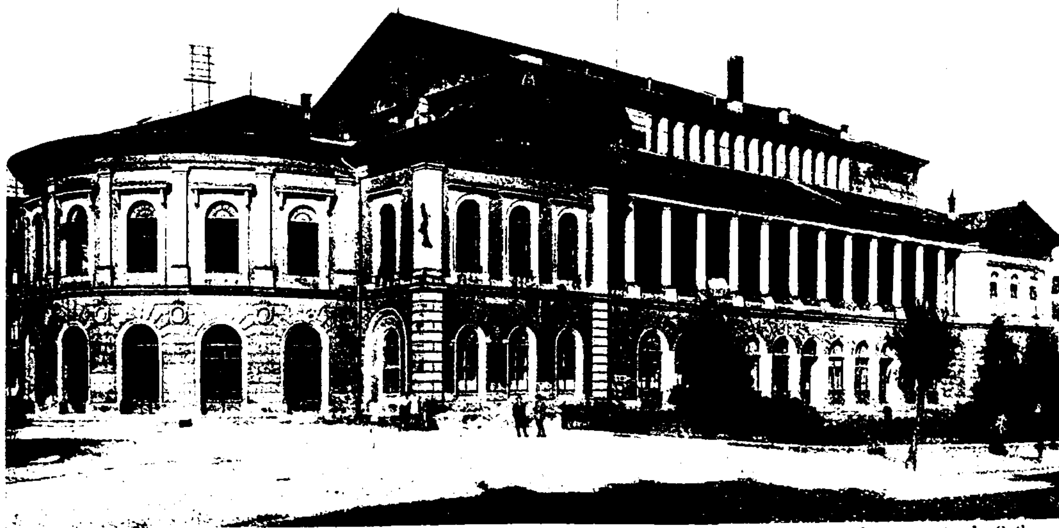
Die Aufführung erfordert gewandtes Spiel, und es war gut, daß der Intendant Löhr mit seinem großen Geschick und guten Geschmack die Spielleitung selbst übernommen hatte. Prächtige Bühnenbilder entstanden, überall war Leben und Bewegung. *Pickelmann* als Oberst, *Käte Weise-Kunze* als Prinzessin, *Helfmann* als Leutnant von Wenck, *Steiner* als Kastellan Rübchen waren alle an ihrem Platze. Ein besonderes Lob aber verdient *Marthel Kolb*, die das echt deutsche Mädchen Bettina, das voll von Uebermut, aber auch voll von Liebe und Hilfsbereitschaft ist, ideal verkörperte; und ein gleiches unserem famosen Operettentenor Max Zoller. Kapellmeister *Schwaßmann* erntete schon mit der feinfühlig durchgeführten Darbietung der Ouvertüre rauschenden Beifall und führte dann alles so geschickt durch, daß ihm zweifellos ein Hauptverdienst an dem wirklich guten Gelingen des Ganzen zuzuschreiben ist.

Gotha. *Ernst Rabich.*

*

Kongreß für Musikästhetik in Karlsruhe

Form und Wesen der „neuen Musik“ fordern immer gebieterischer eine Stellungnahme. Auch der konservativ eingestellte Musikliebhaber sieht mehr und mehr ein, daß es mit grollendem Abseitsstehen und bedauerndem Achselzucken nicht getan ist, daß er versuchen muß, zu dem Neuen ein engeres Verhältnis zu gewinnen. So war es denn ein glücklicher Gedanke der *Karlsruher* „Gesellschaft für geistigen Aufbau“, in Verein mit dem Bad. Konservatorium am 18./19. Oktober d. Js. einen „*Kongreß für Musikästhetik*“ zu veranstalten, ein Unternehmen, das weit über das Interesse der Karlsruher Musikpflege hinaus Beachtung verdient. Stellt es doch den ersten Versuch dar, die Probleme und bisherigen Ergebnisse des modernen Musikgestaltens


Phot. Selma Sandt, Gotha.
Das ehemalige Hoftheater und jetzige Landestheater zu Gotha

einmal zusammenzufassen, das mit den musikalischen Darbietungen in Donaueschingen, Salzburg, Prag und Venedig gewonnene stilistische Neuland auch theoretisch zu erhellen.

Nach einem einleitenden Vortrag des Karlsruher Schriftstellers *Heinrich Berl* über das Thema „*Klassik und Romantik*", der den Wesensunterschied nördlicher und südlicher Musikgestaltung, dann die Durchdringung des Deutsch-Grüblerischen mit dem Südlich-Bildnerischen in der klassischen Zeit bis herauf zu Mozart und endlich die Verschiebung des harmonischen Verhältnisses, die Ueberbetonung der Lebensinhalte gegenüber den Forminhalten durch die formzersetzende Romantik aufzeigte, interessierte vor allem, was *Paul Bekker*, der neue Kasseler Theaterintendant und alte unentwegte Vorkämpfer für den musikalischen Fortschritt, über „*die materiellen Grundlagen der Musik*" zu sagen hatte. Paul Bekker will mit der alten Musikästhetik auf chronologischer Grundlage gebrochen wissen. Für ihn gilt nicht die Antithese „Klassisch und Romantisch", sondern einzig die Gegenüberstellung eines *polyphonen* und *harmonischen* Formungsprinzips. Er lehnt ebenso schroff ab jede lediglich vom toten Notenbild hergeleitete Betrachtungsweise. Aufgabe der Musik ist: Formung eines Klingenden. Dies Klingende aber ist dem Wesen der Klangerzeugung nach dualistisch: *vokal* als menschliche Stimme, als lebender *Organismus*, *instrumental* in der *mechanischen* Erzeugung, die gewissermaßen nur eine Rückspiegelung des Seelisch-Persönlichen, den kastrierten Organismus der Menschenstimme darstellt. Mit diesem fundamentalen Unterschied des organischen vom mechanischen Klang ist die Grundlage der ästhetischen Betrachtung gegeben: alle *Polyphonie* hat ihre Wurzel im Vokalklang, denn sie beruht auf der zeitlich-linearen Entwicklung eines klanglichen Individuums, der Menschenstimme, die als geschlechtsbetonte, in sich vollkommene Persönlichkeit ihre Selbständigkeit zu wahren strebt; alle (räumlich aufgebaute) *Harmonie* dagegen wurzelt im geschlechtslosen Instrumentalklang, der durch das Prinzip der Klangzerlegung (in den verschiedenen Tonhöhen, den Klangfarben des Orchesters), in der gleichsam prismatischen Brechung des mechanischen Grundklangs seine Ergänzung sucht. Beide Formungsprinzipien greifen freilich ineinander über, wechseln aber im Verlauf der Musikgeschichte mehrfach ihre Rolle als führendes oder dienendes Element. Wenn uns das moderne Musikschaffen wieder in eine Phase vokalisch betonter Auffassung zurückführt — das Uebergreifen der Polyphonie auf die Instrumentalkomposition spricht deutlich dafür, ebenso die Händel-Renaissance, der Wandel in der Wertung Verdis und Wagners —, so ist damit keine neue Aera der Vokalmusik zu erwarten, wohl aber eine Schärfung des elementaren Empfindens für die Gestaltungsgesetzlichkeit des *vokal-organischen* und *instrumental-mechanischen* Klanges. — Die ideenreichen Darlegungen Bekkers fanden stärksten Beifall.

Der am Nachmittag folgende Vortrag *August Halms*, der das „Problem der Form" im engern Sinn (Fuge, Sonate, Konzert) zu beleuchten versuchte und die Form als einen metaphysischen Begriff deutete, als eine Art platonischer Idee, die in der Welt der Töne ihre vollkommene Verwirklichung sucht und findet, stand noch zu sehr unter dem Eindruck des vorausgegangenen Vortrags und wirkte trotz vieler feinsinniger Einzelbemerkungen improvisiert.

Am zweiten Tag verbreitete sich *Gg. Capellen* über „Monismus und Dualismus", d. h. über das vielumstrittene Moll-Problem. Leider nahm die Polemik gegen H. Riemanns dualistische Ober- und Untertontheorie einen allzubreiten Raum ein, so daß Capellens eigene rein monistische Auffassung des Harmoniesystems, in dem die Molltonart als eine Art verschleierter Dur auftritt, eine verhältnismäßig nur knappe Behandlung erfuhr.

H. Schümann, der folgende Redner, stellte in seiner „*Monozentrik*" ebenfalls ein eigenes neues System auf, durch das auch die kompliziertesten „modernen Harmonien" zwanglos zu erklären und auf einen einzigen zahlenmäßig festzulegenden „Hauptton" zurückzuführen sind. Nicht im Dreiklang, sondern in diesem Hauptton sieht seine von der chinesischen Pentatonik nicht unwesentlich beeinflußte Theorie das Urprinzip des harmonischen Organismus. — Weiter gab *E. M. von Hornbostel*, einer der gründlichsten Kenner der außereuropäischen Musik, einen durch phonographische Vorführungen höchst lehrreichen Ueberblick über das Wesen *exotischen Musik*gestaltens. Seine Ausführungen gipfelten in dem nachdrücklichen Bekenntnis, daß uns die fortschreitende Erschließung exotischer Musikkultur von manchem Vorurteil befreit, vor allem aber von der Einbildung, daß wir modernen Europäer auf dem Gipfelpunkt einer stetig ansteigenden musikalischen Entwicklung stehen.

Ernst Krenek, der als Vertreter der schaffenden Musiker der Gegenwart das Wort ergriff, zeigte an Hand der musikgeschichtlichen Entwicklung, wie der Kreis Musikbedürftiger sich im Lauf der letzten Jahrhunderte immer mehr verengt, wie aus der als Notwendigkeit empfundenen Zweckkunst früherer Zeiten in unsern Tagen eine nur von einem dem schaffenden Musiker gleichgebildeten Hörerkreis zu erfassende Kunst geworden ist. Diese nicht aus dem Bedürfnis des Gemeinschaftsempfindens, sondern dem Willen des Autors geborene Musik aber könnte verschwinden, ohne eine fühlbare Lücke im Kulturleben zu hinterlassen. Denn wirklich begehrt — man kann sich dieser Tatsache wohl nicht verschließen — ist heute nur ... die Tanzmusik. Vielleicht ist das Proletariat, wenn es einmal aufgehört hat, begehrlich nach der nicht verstandenen Kultur der Bourgeoisie zu schielen, imstande, eine neue Musik zu schaffen, vielleicht ruht in den Tiefen des Volkslieds das Fundament für einen neuen Musikstil. Aber im Grunde ist die Kunst gar nichts so unendlich Wichtiges, wie wir immer glauben machen möchten, das Leben ist viel stärker als alle Kunst.

Mit diesem aus dem Munde eines schaffenden Künstlers immerhin überraschenden Bekenntnis fand die Tagung ihren Ausklang. Hat sie auch keine restlose Klärung der zur Erörterung stehenden Probleme gebracht — noch ist ja alles zu sehr im Fluß —, des Anregenden und Nachdenklichen hat sie übergenug geboten, für die Vortragenden selbst vielleicht nicht weniger als für manchen Hörer, der bisher vergeblich um ein Verstehen des musikalischen Werdens unserer Tage gerungen hat. *D. Rok.*

*

Der Kampf gegen den Gassenhauer

Der „Berliner Ausschuß zur Bekämpfung der Schmutz- und Schundliteratur und des Unwesens im Kino", als Nachfolger des „Zentralausschusses" gleichen Namens, hielt Ende Oktober in Berlin eine Tagung ab, in der Absicht über „Wesen und Wirkung des Gassenhauers" Klarheit zu schaffen und „Wege zu seiner Bekämpfung" aufzuzeigen.

Prof. Max *Friedländer* von der Universität Berlin versuchte eine Trennungslinie zwischen Gassenhauer und Volkslied auf musikalischem Gebiet zu ziehen, mußte zur Stützung seiner Darlegungen aber auch den Liedertext in Anspruch nehmen. Es war für ihn keine leichte Aufgabe, mit absoluter Sicherheit eine Begriffsbestimmung zu geben, denn Kurzlebigkeit, verlogene Sentimentalität, derbe Texte, genügen schließlich nicht zur Charakterisierung des Gassenhauers. Die bekannte Melodie aus Millöckers „Gasparone": „Er soll Dein Herr sein" wird durch den unterlegten Text „Mutter, der Mann mit dem Koks ist da" doch nicht zum Gassenhauer, der bekämpft werden muß, es sei denn, daß man den Gassenhauer als Text und den als Weise unterscheidet. Der angesagte Kampf richtet sich aber schlechthin

gegen den „Gassenhauer"; man müßte also zunächst einmal eine fest umrissene Begriffsbestimmung versuchen. Es war in diesem Zusammenhange interessant zu beobachten, daß die einzelnen Referenten und Diskussionsredner zu stark abweichenden Werturteilen über die als Beispiel zitierten Gassenhauer gelangten.

Es bleibt auch zu bedenken, daß so manches musikalische Produkt in vergangener Zeit wohl die Kennzeichen eines Gassenhauers getragen haben mag, daß wir ein solches Lied aber heute bei genügendem historischem Abstande als ein immerhin interessantes Zeitdokument betrachten werden, aus dem sich Rückschlüsse auf die musikalischen Bedürfnisse der Zeit ziehen lassen, das wir also auch nicht missen möchten.

Eindringlich scharf entwickelte Prof. Georg *Schünemann* die Entstehung des Gassenhauers aus der Entwicklung kultureller Zusammenhänge. Die Voraussetzung für die fortschreitende Zunahme minderwertiger Musik — um einen allgemeinen Ausdruck zu gebrauchen und das Wort „Gassenhauer" auszuschalten — setzt für ihn in dem Augenblick ein, als der reproduzierende Künstler in die Erscheinung tritt, das heißt also mit Beginn des modernen Konzertsaal-Betriebes. Seit jener Zeit ist der Träger der häuslichen Musikpflege, der Dilettant, nicht mehr in der Lage, die auf virtuosen Vortrag eingestellten Kompositionen technisch zu meistern. Er überläßt das dem Berufskünstler und bleibt im Konzert der passive Hörer. Jede aktive Betätigung an künstlerischer Reproduktion unterbleibt für ihn. Die Komponisten ihrerseits nutzen die gesteigerte Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes, das im eigentlichsten Sinne Hausinstrument ist, aus, und so entsteht eine Klavierliteratur, die sich weit von den Möglichkeiten einer einwandfreien Wiedergabe entfernt, wie sie im Bereich des Dilettanten liegen. Auch die übrige Instrumentalmusik, soweit sie im Hause noch gepflegt wird, zeigt eine entsprechende Entwicklung.

Richtig ist auch die Erkenntnis, daß die immer größeren Schwierigkeiten im Existenzkampfe hemmend dem Ausbau der Hausmusik in den Weg traten, und die zeitgenössische Musik hierfür aus den oben genannten Gründen nicht mehr in Frage kam.

So ergab sich im Lauf der weiteren Entwicklung eine scharf trennende Kluft zwischen der Kunstmusik, die überwiegend auf den konzertmäßigen Vortrag durch den beruflichen Künstler eingestellt war und jener Schundmusik, die in leichter Spielbarkeit und primitiver Architektur sich an den niedrigsten Instinkt der musikhungrigen Massen wandte.

Moderne Hilfsmittel schneller Verbreitung förderten diesen Entwicklungsgang, und die bekannten Erfindungen ermöglichten es ja um die Wende des letzten Jahrhunderts, daß man bei der Wiedergabe irgendwelcher Musik überhaupt nicht mehr *selbst* tätig zu sein brauchte, sondern der moderne Apparat jede Musikgattung ohne weiteres und mit verhältnismäßig geringen Kosten wiedergab.

Die Ausschaltung jeder persönlichen Betätigung auf musikalischem Gebiet ist das große Uebel, an dem wir zurzeit leiden. Und was an „Wegen zur Bekämpfung des Gassenhauers" empfohlen wurde, lag in der Richtung, das Volk zur tätigen Arbeit in der Musik wieder heranzuziehen. Es wurde da an praktischen Beispielen gezeigt, wie 12—14jährige Knaben einer Volksschule aus einer Gegend, die überwiegend von Arbeiterbevölkerung bewohnt ist, sich sehr wohl musikalisch heranbilden lassen. Ein junger, tatkräftiger Lehrer hat sich in seiner ganzen freien Zeit dieser Aufgabe gewidmet und führte einen Geigenchor vor, der, mit 15 ersten und 10 zweiten Violinen besetzt, von ihm selbst zur Ergänzung der fehlenden Stimmen am Flügel begleitet, Mozarts „Kleine Nachtmusik" in überraschend frischer Auffassung zu Gehör brachte. Gewiß, die Stimmung der billigen Instrumente war nicht einwandfrei; aber der Eifer und die Hingabe, mit der diese Kinder spielten, zeigte doch, daß ihnen der innere Wert dieser Musik verständlich geworden war. Sie waren in mühevoller Arbeit in das Werk und seinen Geist eingedrungen. Der lehrreiche Fall zeigte den gleichen Weg, den auch Dr. *Wilhelm Guttmann* in seiner Berliner Volkshochschule und den Arbeitsgemeinschaften eingeschlagen hat, und in dessen Richtung auch die bekannten Bestrebungen von Prof. *Fritz Jöde* liegen. Die beiden Genannten äußerten sich in ähnlicher Weise zum Thema der Bekämpfung des Gassenhauers.

Faßt man den „Kampf gegen den Gassenhauer" als *Bekämpfung der ausschließlichen Befriedigung des musikalischen Lustgefühls an der schnell vergänglichen Augenblicksmusik* auf, und sieht man in der Gefahr, die der Gassenhauer birgt, *die Abwendung vom naiven, ursprünglichen, aber gesunden Volkslied und einer sich immer vertiefenden Kluft gegenüber der kultivierten Kunstmusik,* die dann nur noch ein Privileg bestimmter Kreise, wenn nicht gar Cliquen bleibt, so muß an jeder Stelle der Versuch gemacht werden, daß unser Volk wieder zu selbsttätiger Mitarbeit an der Reproduktion herangezogen wird. Die Gefahr einer Entfremdung von der Musik bedroht ja auch insofern den schaffenden Künstler, als ihm damit der Kreis einer weiten Zuhörerschaft entzogen wird. Mag auch die Kraft des künstlerischen Ausdrucks im Geist des Genies ruhen; seine Säfte entnimmt jede Tonschöpfung dem Mutterboden des Volkstums. Wir wollen gewiß die deutschen Meister nicht verachten, es soll aber auch der größte Meister sich nicht des Volkes schämen, aus dem er hervorgegangen und dessen Kultur den Boden bildet, auf dem allein er fest wurzeln kann.

Lothar Band.

*

„Menandra" von Hugo Kaun

Uraufführung im Landestheater zu Braunschweig, 29. Oktober

Oft macht man mit Unrecht den Text für die Erfolglosigkeit einer Oper verantwortlich, in diesem Falle trägt der Berliner Schriftsteller *Ferd. Jansen* aber die Hauptschuld an der geringen Aussicht für die Lebensfähigkeit des verdienstvollen Werkes; denn er zerlegt den rein epischen Stoff in zusammenhanglose Szenen, ohne eine logische oder psychologische Begründung des Verlaufes der Handlung, scharfe Charakteristik der Personen und deren Schicksal mit Ausnahme der Titelheldin zu versuchen. Die griechische Philosophin bezaubert durch Geist und Anmut 415 n. Chr. den Statthalter von Alexandrien so, daß sie sich seiner schamlosen Lüsternheit nur durch einen Faustschlag ins Gesicht erwehren kann. Die dringenden Bitten des zweiten Anbeters, eines fanatischen Mönchs (der im Auftrage des Bischofs das Volk gegen sie aufgereizt hat, von ihrer Schönheit jetzt aber gleichfalls besiegt wird), seinen Glauben anzunehmen und mit ihm zu fliehen, weist sie ebenso energisch zurück. Als eine wutschnaubende Rotte eindringt, entreißt der Verschmähte einem Goten das Schwert, stößt es der Geliebten mit dem Rufe: „Menandra ist mein!" ins Herz und wirft sich über die Leiche. — Das übliche Liebesduett abgerechnet, findet der Komponist nirgends Gelegenheit, einen Ensemblesatz weiter auszuspinnen; es fehlt also auch die nötige Abwechslung.

Kaun suchte vergebens, dies Knochengerüst mit blühendem Fleisch zu umkleiden, es zu beleben: „Zwangvolle Plage, Müh' ohne Zweck!" Als hervorragender Kiel-Schüler versteht er sich auf alle Künste des Kontrapunktes und der Instrumentation, nähert sich in seiner Tonsprache mehr Brahms und Reger als R. Wagner, dessen Musikdrama er nur in den allgemeinen Grundzügen anerkennt. Den Stimmen mutet er große Schwierigkeiten zu, dem Publikum macht er keine Zugeständnisse, die verworrenen Erzeugnisse unserer Zeit überragt er mit seinem hohen

sittlichen Ernst und idealen Streben, ähnlich wie Hans Pfitzner, mit dem er viele Berührungspunkte hat.

Dem Intendanten Dr. *Ludwig Neubeck* für sein mutiges Eintreten, dem Generalmusikdirektor Prof. *Franz Mikorey* und dem Oberspielleiter *Hans Strohbach* für die liebevolle Vorbereitung und glänzende Ausstattung der Oper ist er zu aufrichtigem Danke verpflichtet. Der Dirigent hatte sich in dieselbe völlig eingelebt und begeisterte jeden Mitwirkenden für die gute Sache, der lärmende Erfolg galt auch der tadellosen Wiedergabe, den glänzenden Leistungen der Hauptdarsteller: *Klara Kleppe, Christian Wahle, Willi Sonnen, Herm. Eck, H. Eckner* und *Ernst Gütte.* Wichtig als Vorbereitung war die *Hugo Kaun-Feier* mit einem lichtvollen Vortrage des Intendanten über des Tondichters Leben und Schaffen, zehn Liedern, gesungen von Klara Kleppe und Willi Sonnen, zu denen der Komponist trotz seines schweren Augenleidens die Klavierbegleitung übernommen hatte, und der Suite im alten Stil für zwei Klaviere, die von Prof. *Mikorey* und Dr. *Ernst Nobbe* vorzüglich gespielt und enthusiastisch aufgenommen wurden. Am Tage vor der Vorstellung wurden diese Stücke und die wichtigsten Nummern der Oper auch vom Rundfunk in Hannover aufgenommen. *Ernst Stier.*

*

Uraufführung am 29. Oktober in Osnabrück [1].

...Das ist eine Musik, die mit dem frischpulsierenden Herzblut geschrieben ist; immer fließend, packend, steigernd und mit der Handlung innig verbunden. Die Ausdrucksmittel stammen von Wagner und Strauß. Auffallend blühend ist oft die Melodik, die an Strauß gemahnend, wie die Instrumentation, Götterdämmerung und auch oft Salome zum Vorbild hat. Das ist nun kein schlechtes Zeichen, denn Kaun schreibt ein Musikdrama und keine Oper mit in sich geschlossenen Nummern. Hierzu ist höchstens das Trinklied und das Liebesduett zu rechnen. Daß Kaun nicht eigentlich modern schreibt, weiß man; aber trotzdem braucht er hier eine so differenzierte Harmonik, daß manchmal Tonalität, wenn auch nicht völlig aufgehoben, zum weiten Begriff wird. Da die Musik so aus der Handlung geboren ist, ja ohne sie undenkbar ist, übersieht man gerne eine kleine Armut an Eigeneinfällen und schätzt sie höchstens als zum Drama gehörig. So bildet Menandra als Ganzes zusammengefaßt eine reife Schöpfung, ein einheitliches Werk, ohne, Gott sei Dank, mit Problemen belastet zu sein. Hoffen wir, daß Kaun nun endlich mit diesem Werk den langersehnten Dauererfolg verzeichnen darf.

Die Osnabrücker Inszenierung, das kann man getrost sagen, übersteigerte den Erfolg des Werkes um ein Beträchtliches. Kurt *Daum* hatte aber auch mit wahrer Inbrunst und Begeisterung in Szene gesetzt, konnte er doch an diesem Stoff regie-technisch und geistig-künstlerisch gestaltend seine Fähigkeiten zur Genüge in den Dienst der Sache stellen; dazu hatte *Friedr. Kalbfuß* Bilder von monumentaler Räumlichkeit geschaffen. Die Darstellung *Elwa Marschalls* als Menandra sowie die von *Julius* als Helamon verdient volle Bewunderung, wie überhaupt die gesamte Aufführung einen festlichen Charakter trug. *Hans Paul Passoth.*

[1] Da die Kaunsche Oper an mehreren Orten Deutschlands am gleichen Tag ihre Uraufführung erlebte, wurde bei diesem Bericht der sich auf die Handlung beziehende Teil weggelassen. *Die Schriftleitung.*

MUSIKBRIEFE

München (*Oper*). *Strauß-Wochen, -Feiern und modernste Musik in München.* München geht seinem Rufe allzu konservativer Haltung in künstlerischen Fragen energisch zu Leibe, und so brachte schon der musikalische Winterbeginn neben der Fülle der Konzerte gleichzeitig eine Richard-Strauß-Woche, eine ausgedehnte Johann-Strauß-Feier und endlich in einigen Nachtvorstellungen der Kammerspiele modernstes musikalisches Bühnenschaffen vor die Oeffentlichkeit. Ein unersättlicher Theaterläufer konnte sich also kürzlich an einem Tage etwa vormittags im Volkstheater Schuberts „Schwanengesang", von Rehkemper gesungen, nachmittags im Rahmen der Strauß-Woche die „Fledermaus", abends „Ariadne" und danach noch J. Stravinskys „Geschichte vom Soldaten" anhören und -sehen. Gewiß respektable Möglichkeiten! Beginnen wir mit der Nacht und Atonalität. Diese „Geschichte vom Soldaten" ist eigentlich ganz einfach und könnte ein wunderschönes Märchen sein: Der Soldat begegnet auf dem Urlaubsweg zur Heimat völlig ermattet dem verkleideten Teufel, der ihm gegen drei Ruhetage, gutes Essen und ein Zauberbuch seine im Rucksack mitgetragene Geige und damit seine Seligkeit abhandelt. Die angeblichen drei Ruhetage sind drei Jahre und der endlich Heimkehrende taucht im Heimatdorf als Gespenst, vom Tode auferstanden, auf, flieht vor dem Entsetzen der eigenen Mutter und einstigen Braut etc. in die Welt, wird durch das Teufelsbuch unermeßlich reich und bleibt doch freudlos, gewinnt die Königstochter und bleibt doch heimatlos, dem Teufel verfallen, der in mancherlei Verkleidung ihn immer wieder neu umgarnt und ihm das Heimfinden wehrt. Was der Schweizer Dichter aus diesem Märchenstoff gemacht hat, ist keineswegs mehr so einfach, und was es mit J. Stravinskys illustrierender Musik geworden ist, läßt sich in seiner Problematik in Kürze nicht umschreiben. Schon die Einheit einer äußeren Darstellungsform ist absichtlich durchbrochen. Auf der Vorderbühne sitzt rechts der „Vorleser", der die „Geschichte" erzählt, links, als Bauernkapelle zu denken, das Stravinskysche Kammerorchester; auf einer abgeschlossenen Hinterbühne wird in stummen lebenden Bildern, dann wieder pantomimisch, aber auch sprachdramatisch die Handlung der vorgelesenen Geschichte gezeigt, von der „Kapelle" musikalisch illustriert. Gelegentlich aber greifen die Darstellungsarten ineinander über, der Ablauf wird melodramatisch etc. Was aber die einheitliche Auffassung auch für den besten Einfühlungswillen stark erschwert, ist weniger diese Durchbrechung der Darstellungsform als der Verzicht auch auf eindeutige ideelle Linienführung, der gerade durch die Musik in oft peinigend grotesker Weise unterstrichen wird. So etwa bei der pantomimischen Szene, in welcher der Soldat mit dem Spiel auf seiner (vorübergehend wieder gewonnenen) Geige die Prinzessin von Krankheit erlöst und für sich gewinnt. Diese keineswegs von vornherein grotesk angelegte Szene endet mit burlesk übertriebenem



Phot. Georg Meyer, Braunschweig.

Zur Uraufführung der Oper „Menandra". Bühnenbild aus dem 2. Akt

„Sich-in-die-Arme-fallen" des Paares und das „Orchester" illustriert diesen „Höhepunkt" durch Intonation eines schauerlich-grotesk mißtönenden Chorales. Also ausdrückliche Persiflage allen Ernstes, obwohl das dichterische Motiv des Ganzen durchaus ernst gemeint ist und im Grunde trotz aller Groteske der illustrativen Form auch so genommen wird.

Kurzum, es wäre sehr einfach, dieses zwischen Ernst und Spaß, zwischen Witz und Banalität oszillierende kleine Bühnenwerk als ungenießbar kurzerhand abzulehnen, wenn ihm nicht doch aus jeder Falte seines buntscheckigen Gewands wirkliche Potenz herausschaute. Denn das Ganze ist keineswegs nur ein Produkt unfruchtbarer Intellektualität, es kommt zum großen Teil dichterisch wie musikalisch aus schöpferischer Phantasie, wenn diese sich auch meistens in einer Gestaltung auswirkt, die unserer bisherigen gewohnten Vorstellung von ernsthafter Kunst rücksichtslos widerspricht. Neben dieser Art künstlerischer Problematik wirkte Richard Strauß verblüffend unkompliziert und Johann Strauß geradezu erlösend. Die Richard-Strauß-Woche stand auf ganz bedeutender Leistungshöhe, konnte sich zudem der begeistert umjubelten Mitwirkung des Meisters selbst rühmen. Und Strauß setzte sich namentlich für seine „Elektra" mit einer geradezu unheimlichen — sogar für ihn ungewöhnlichen — Expansionskraft ein; kein Wunder, daß er das Orchester wie die Künstler auf der Bühne — vor allem Gertr. Kappel-Wien als Elektra, Hedw. Fichtmüller: Klytemnestra, Brodersen: Orest zu gewaltiger Intensität des Ausdrucks emporriß. — Die Aufführung der „Ariadne" — die Elisabeth Ohms hervorragend schön sang — wurde dagegen unter des Meisters unnachahmlicher Stabführung zum Erlebnis bestrickender Liebenswürdigkeit und Musikschwelgerei, und dies, trotzdem man bedauerlicherweise das Werk eigens für diese Aufführung aus dem intimen Rokokoraum des alten Residenztheaters in das hierfür entschieden zu große Opernhaus verlegt hatte. — Gut leitete auch Knappertsbusch den „Rosenkavalier", außerordentlich durchsichtig und überlegen mit sehr schöner, in sich ausgeglichener Besetzung, in erster Linie einer ganz prächtigen Marschallin: Felicie Hüni-Mihacsek. Das schauerlich-geniale Dekadenzbekenntnis der „Salome" wurde zum packenden Ereignis dank Aline Sandens unheimlich vollendeter Salomeverkörperung, während Knappertsbusch bei dieser Aufführung erst allmählich sein Orchester zur völlig geschmeidigen Klangeinheit zusammenschmelzen mußte. Sehr gut — und von Strauß eigens anerkannt — gelang auch zwischen den beiden von ihm selbst geleiteten Werken der Abend mit „Feuersnot" und „Josephslegende", die K. Elmendorff (der Nachfolger R. Hegers) mit guter Besetzung — E. Jennye: Diemut, Brodersen: Konrad; in der Legende: A. Sanden als Potiphar, Ornelli als Joseph — sehr gewandt und durchaus beherrscht, wenn auch natürlich mit Straußens eigener Leistung nicht wohl vergleichbar, gab. — Auf mancherlei Weise feierte man endlich den unsterblichen Johann Strauß in diesen Tagen, damit freilich zum großen Teil, daß man die betörende Grazie seiner Weisen zwar liebt, ohne sie doch mit ihrem ganzen Charme musizieren zu können; und so hatte manche der Veranstaltungen mehr bajuvarischen als spezifisch wienerischen Einschlag. Ich erwähne neben der regelrecht münchnerischen Feier, bei der Knappertsbusch das Konzertvereinsorchester im Löwenbräukeller dirigierte, nur die Veranstaltungen des Gärtnertheaters, das den hundertsten Geburtstag des heute noch so Lebendigen mit einer musikalischen Morgenaufführung, einer recht flotten Nachmittagsvorstellung der „Fledermaus" feierte und am Abend als Festvorstellung das „Wiener Blut" anstatt einer originalen Operette Straußens gab. Aber gesungen und gespielt wurde hier, wo die Operette Spezialfach ist, recht tüchtig und manchmal sogar fast mit wienerischem Einschlag. Dr. *P.*

*

Stuttgart (*Konzert*). Den offiziellen Beginn der Spielzeit bezeichnete das erste Sinfoniekonzert unseres trefflichen Landestheaterorchesters unter seinem vielfach bewährten Dirigenten Prof. Carl Leonhardt, an dem neben der Eroica Regers, wenn auch sehr ausgedehntes, so doch köstliche Schönheiten enthaltendes Violinkonzert zum Vortrag kam (von Adolf Busch in bekannter, schlechtweg vollendeter Art geboten). Das zweite Konzert brachte Mozarts g moll- und Bruckners A dur-Sinfonie, das dritte u. a. zwei Erstaufführungen: Händels prächtiges doppelchöriges Orchesterkonzert F dur (Ausgabe M. Seiffert) und Walter Braunfels' „Phantastische Erscheinungen eines Themas von H. Berlioz" Op. 25. Dieses letzte, ziemlich umfangreiche Werk, dem das Floh-Lied aus Fausts Verdammung zugrunde liegt, nimmt zwar weniger durch primäre musikalische Erfindung gefangen, imponiert aber durch bedeutendes Können und geistreiche, wenn auch stark auf äußeren Glanz gestellte, Durchführung. Walter Braunfels trat daneben auch als Solist in Beethovens Klavierkonzert c moll auf und entzückte durch wundervoll poetisches Klavierspiel. — Das schon seit einem Jahr bestehende „Philharmonische Orchester" verschrieb sich in kühnem Wagemut Leo Blech als Gastdirigenten und tat damit einen guten Griff. Denn was dieser schon in dem ersten Konzert in Werken von Mozart, Haydn, Schubert, Weber aus diesem gewiß nicht erstrangigen Klangkörper herausholte, war schlechtweg begeisternd. Ein zweites Konzert brachte u. a. Tschaikowskys e moll-Symphonie und Beethovens G dur-Klavierkonzert mit Fr. Lamond als Solist, der jedoch etwas matt wirkte. — Es sei hier auch noch des ersten Sonntagmorgen-Konzerts im Hause des Deutschtums gedacht, in dem Emil Kahn, ein junger Dirigent, der sich anderwärts besonders durch Aufführungen zeitgenössischer Werke schon bekannt gemacht hat, mit einem ausgewählten Kammerorchester selten gehörte Werke von Locatelli, Händel und Gluck in feinsinniger Weise zu Gehör brachte. Vielleicht ist es im Rahmen dieser Veranstaltungen auch möglich, daneben die ebenso selten gehörten (wenigstens in Stuttgart) Werke zeitgenössischer und jüngstverstorbener Tonsetzer zur Aufführung zu bringen; dann würde neben dem Landestheaterorchester, das diesen Aufgaben nur in ziemlich beschränktem Maße nachkommen kann, und dem Philh. Orchester, das auf populäre Programme und Massenbesuch eingestellt ist, hier ein wichtiger und notwendiger Faktor im hiesigen Konzertleben entstehen. — An Chorkonzerten hörten wir den Sixtinischen Chor in bekannter Eigenart und Vollendung, sowie einen Bach-Kantaten-Abend des Reinhart-Chores aus Zürich, der unter seinem Führer W. Reinhart, wenn auch stilistisch gelegentlich nicht unangreifbare, so doch chortechnisch hochstehende, Leistungen bot. In diesem Zusammenhang seien auch die durch ihr Programm besonders lobenswerten Kirchenmusiken in der Leonhardskirche (Leitung: A. Strebel) und der Markuskirche (Leitung: Dr. H. Keller) erwähnt. — Von auswärtigen Solisten, die eigene Abende gaben, seien hervorgehoben der bedeutende Leipziger Organist G. Ramin mit Orgelwerken des 17. Jahrhunderts, von Bach und Reger, der glänzende und vornehme Geiger Fr. von Vecsey, die immer noch ausgezeichnete Emmy Leisner (Brahms-Lieder), der geniale L. Wüllner (Melodramen) und Edw. Fischer, der prächtige Pianist. — An kammermusikalischen Veranstaltungen steht in vorderster Reihe unser Wendling-Quartett, dem Lob zu spenden fast überflüssig ist; in weiterem Aufstieg begriffen ist das noch junge Kleemann-Quartett mit einem großzügigen Programm von sechs Abenden. Das bekannte Ehepaar Bosch-Möckel spielt in gewohnter Trefflichkeit sämtliche Violinsonaten Mozarts. — Eigene Kompositionsabende gaben die Schwaben Hugo Herrmann und Karl Eichhorn: jener eine unbestreitbare Begabung, entschlossen, kompromißlos seinen Weg zu gehen, aber in Gefahr, sich ins Abseitige zu verlieren; dieser unproblematisch, von echtem Musikantentum mit Hinneigung zum Populären. — Die einheimischen Künstler, die bisher in eigenen Abenden auftraten, bewiesen, daß an guten, ja ausgezeichneten Begabungen, vorzüglichem Können und ernstem Streben in der Schwabenhauptstadt kein Mangel ist. Liederabende gaben die famose Lydia Kindermann mit Prof. Leonhardt am Flügel, der tüchtige Fritz Haas, das ausdrucksvoll singende Paar Prof. Feuerlein-Else Wachsmann; weiter vermittelten günstige Eindrücke M. von Wistinghausen, Anne Valet und Gertrud Elben, die mit Dr. H. Enßlin einen gemeinsamen Lieder- und Klavierabend gab. Unter den Pianisten ragten hervor der ausgezeichnete Willy Bergmann, der temperamentvolle Günther Hermann und A. Schmuckler-Heß, eine entschiedene Klavierbegabung. *Bb.*

*

Ulm a. D. Als Resultat des vergangenen Konzertjahres keine reine instrumentale Veranstaltung! Sonst erfreuliche Anstrengungen. Im Konzertbund Kräfte wie Busch-Serkin Blomé, Leisner, als Chorwerk die Missa solemnis sind Ereignisse, die den Bestrebungen Fritz Hayns Ehre machen. Wilhelm Kempff, Büttner (München), Milly Berber bestritten neben dem Chor den Hauptteil der Liedertafelkonzerte. Inhaltreiche Abende waren die in der Dreifaltigkeitskirche, zu deren wertvollstem Gelingen Trude Schulze-Albrecht mit ihren Schülern, die sich zum Teil über Schülerhaftigkeit weit hinausgewachsen zeigten, und Organist Eugen Breuning beitrugen. Als weitere Gäste führten die Don-Kosaken, und besonders Ivonne Georgi mit ihrer Ausdruckskunst zu moderner Musik in andere als für Ulm gewohnte Welten. Die zwei Abende der sogenannten Mailänder Stagione, eine allgemeine Enttäuschung. — Unser Stadttheater scheint nunmehr amtlichen Charakter zu haben. Unter vielen Bewerbern erkor man den von der Operette herkommenden Direktor Erwin Dieterich. Dessen Aufgabe soll in besonders liebevoller Pflege der Oper bestehen. Dem neuen Leiter sind die Sorgen um Geld-

mittel entgegen seinem Vorgänger wesentlich abgenommen, so daß gewissenhafte Arbeit möglich ist. In die musikalische Leitung teilen sich Dr. Eugen Lang, mehr dirigiergewandt, und der junge Kurt Overhoff als Musiker mit Seele. Ein immer noch bescheidenes Orchester steht zur Verfügung. Unter solchen Voraussetzungen kommt die persönliche Note künstlerischen Nachschaffens kaum in Frage. Man arbeitet gut bürgerlich, gewissenhaft. Unter den Sängern befriedigt bis jetzt der Spielbaß Hellmut Schweebs am meisten. So erfreuten sich ein altes Publikum und neu dem Theater gewonnene Freunde aus der Gesellschaft an Fidelio, mit der gewohnheitsgemäß übernommenen Leonore III, in dem in Ulm gezeigten Orchestergewande wohl deplaciert, an Butterfly, der Regimentstocher und Zar und Zimmermann. Der Geburtstag des Walzerkönigs zeigte, was Dieterich in der Atmosphäre der Fledermaus zu geben weiß. Von musikalischen Morgenfeiern im Theater bis jetzt keine Ansätze. — Mitte September setzt hier das Konzertleben ein. Die Don-Kosaken begannen und zeigten eine Kunst, die nicht an deutschem Maßstabe Wertung finden kann und darf. Musikdirektor Hayn denkt daran, prominente Organisten zu verpflichten; letztes Jahr Kempff, diesmal Fritz Heitmann (Berlin). Er, der reife Mensch mit Stilbewußtsein, äußerte sich in Werken von Buxtehude und Bach. Lotte Leonard leitete den Zyklus des Konzertbundes mit größtem Erfolge ein. Hayn am Flügel bietet wertvolle Unterstützung. Dem Vernehmen nach scheint die Liedertafel zwischen Musik- und Konzertabenden zu unterscheiden. In ersteren will man jungen Künstlern die Gelegenheit der Rampe verschaffen. Aber diese jungen Menschen müßten schon den Begriff des Könnens in sich aufgenommen haben. Warum dann aber die Liedertafel ihren Chor nicht höher einschätzt? Frisch gesagt, die beiden in Betracht kommenden Veranstaltungen waren (Martha Fuchs ausgenommen) Nieten. Wir haben jetzt einen kleinen Saal, den der Besitzer des Musikhauses Reißer einbauen ließ. Den Eröffnungsabend veranstalteten Karl Wendling und Fritz Hayn mit Werken von Beethoven. Auch eine Freie Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Kunst besteht wieder. In ihr hörte man Werke von Willy Fröhlich (Ulm), Schüler von Baußnern. Fröhlich will der Tradition den Rücken kehren; ganz verzichtet er noch nicht auf die Wurzeln, durch die er geworden, aber er kann und will etwas. Ein Weg zum eigenen Stil ist beschritten, wenn auch noch nicht allzuweit begangen. Unstreitbar bildet unter verschiedenen Werken ein Präludium für Klavier sowie ein Duo für Violine und Bratsche mehr als übliches Tasten. In den Erfolg teilten sich die hier viel zu wenig beachtete Pianistin Maria Sailer sowie Else Esten (Sopran), Frau Lang-Höhne (Violine) und der Komponist (Violine und Viola) selbst. *H.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Düsseldorf. F. Malipieros musikalisches Bühnenstück „Die Orpheide" wurde hier im Großen Haus als Ganzes aus der Taufe gehoben. Die „sieben Lieder" (sette canzoni), einfache, auf einer Melodie sich gründende, dialoglose Bilder, ohne innern Zusammenhang, nur durch Musik verbunden, bilden das Hauptstück des einen neuen Weg der Oper suchenden Werkes, das alle stilistischen Requisiten der alten Oper vermeiden will und doch nichts absolut Neues bieten kann. Die Musik hält sich in erträglichen Grenzen, hat Vorzüge und Schwächen, vermeidet aber den äußern Effekt und weiß wie das ganze Stück zu interessieren. Das ernste Wollen nimmt zweifellos ein. Mehr als der Reiz eines geschickt konstruierten Experiments kann man nicht zugestehen. Die trefflich vorbereitete Aufführung unter E. Orthmanns musikalischer und Prof. d'Arnals szenischer Leitung bewirkte einen ansprechenden Achtungserfolg. *E. S.*

*

Hamburg. Waltershausen war zum zweitenmal geladen, eine Uraufführung zu dirigieren. Hatte in der „Apokalyptischen" der Geist triumphiert und über die eigentliche Unfruchtbarkeit des musikalischen Grundvermögens kraft seiner vornehmen Regungen hinweggeführt, so fiel bei der diesjährigen Symphonie die matte Wirkung eines aussichtslosen halbstündigen Orchesterkampfes doch zuungunsten des hier gern gesehenen Tonsetzers aus. Eine Symphonie „Hero und Leander" ist es nicht, wie Waltershausen ankündigte; aber für eine symphonische Dichtung fehlt es — zumal bei solchem Vorwurf — an seelischer Leuchtkraft, dem Melos entsprungen. Das große Können des Künstlers verleugnet sich bei den hart gegen hart gesetzten Dissonanzen nirgends und wurde auch gefeiert. *E. W.-M.*

*

Würzburg. Der Kompositionsabend mit Uraufführungen von *Karl Schadewitz* brachte u. a. ein Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier Op. 22 (komponiert 1924), dem Bläserquintett des Bayer. Staatskonservatoriums für Musik in Würzburg gewidmet und von den Professoren des Konservatoriums auch zur Uraufführung gebracht, das ob seines Gedankenreichtums und seiner Klangschönheit eine bedeutsame Bereicherung der Bläserliteratur bildet. Es wurde mit außergewöhnlichem Beifall aufgenommen.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Serge Bortkiewicz: „Aus Andersens Märchen" op. 30. Ein musikalisches Bilderbuch, bei D. Rahter in Leipzig soeben erschienen.

Während Bortkiewicz in seinen vorangegangenen Werken für die Jugend „Aus meiner Kindheit" und „Der kleine Wanderer" noch auf den Pfaden der entzückenden Miniaturen Schumanns wandelt, hat er in diesen Märchenbildern einen Schritt weiter in die hochmoderne Programmmusik der Kleinmalerei getan und damit schon den Anfängern die Möglichkeit gegeben, im kleinen Rahmen neuzeitliche Eindrücke zu gewinnen. In knapper Form erleben wir hier die reizend-lieblichen Märchen Andersens, des Kindes Paradies; es ist der Charakter jedes Bildes greifbar getroffen und möchte ich ganz besonders die Wiedergabe von Klein-Ida's Blumen, sowie die große Aufregung im Hühnerhof als äußerst gelungen hervorheben. Ich kann die kleinen Poesien der musiklernenden Jugend aufs wärmste zum Studium und zu ihrer Freude empfehlen. *August Stradal.*

*

Friedrich Leipold: Gesamtschule des Kunstgesanges. Band 4. Vokalgruppe a (au — eu — ei). 28 S. 4°. Dörffling & Franke, Leipzig 1925. (Hoch und tief.)

Der vierte Band geht konsequent in der begonnenen Bahn weiter, neues, reichhaltiges Material zur Schulung der Kopf- und Mittelstimme bringend. Besonders instruktiv sind die Trillerübungen. Die eingefügten Vokalisationslieder sind zum Teil musikalisch so wertvoll, daß man wünschte, von dem Autor einmal „wirkliche" Lieder in die Hand zu bekommen. Interessant (und gut gelungen) ist der Versuch, in einem Vokalisationslied „Gar bald . . ." ein bestimmtes stimm-technisches Problem, das der „fallenden Melodielinie" (Registerausgleich von oben) streng durchzuführen, wie dies seither nur bei Instrumentaletüden üblich war. *C. Brunck.*

Musikalien.

Karl Zuschneid: Drei Sonatinen für Klavier, Wk. 93. Verlag Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H.

Die hübschen, geschmackvollen Sonatinen des äußerst verdienstvollen Klavierpädagogen K. Zuschneid werden bei Schülern auf der Unterstufe dankbaren Anklang finden (die dritte Sonatine nähert sich zum Teil der unteren Mittelstufe).

*

Neue russische Musik aus der Universaledition. Für Violoncello und Klavier: Sonate II, Wk. 30, von *A. Tscherepnin.* Für Violine und Klavier: Drei Tänze von *N. Roslawetz.* Für Klavier: Fünfte Sonate, Wk. 22, von *A. Alexandroff*; „Ereignis", Wk. 10, von *L. A. Polowinkin*; Sechste Sonate, Wk. 13, und Drei Präludien, Wk. 15, von *S. Feinberg.*

Daß die Universaledition den Westen mit neurussischen Werken bekannt macht, ist sehr begrüßenswert. Sie gehören der musikalischen Internationale an; man merkt kaum, daß man es mit Russen zu tun hat, es sei denn beim Variationenthema der Sonate von *Alexandroff*, das so hübsch und ungezwungen Drei-, Vier-, Fünf- und Siebenachteltakte mischt. Gemeinsam sind fast allen Sachen die technischen Schwierigkeiten, die bisweilen ins Ungeheuerliche gehen und erhöht werden durch Leseschwierigkeiten, die in diesem Umfang nicht nötig wären. Wozu denn streng chromatische Gänge mit einer Menge von Doppelkreuzen belasten (Sonate von Alexandroff, S. 6 und 7)? Und warum nicht zu enharmonischer Verwechslung greifen, wenn dadurch das Notenbild viel klarer werden kann (ebenda, S. 2, unterste Zeile)? Die Räteregierung hat ihr Land mit einer Vereinfachung der Orthographie beschenkt. Wie zweckmäßig wäre es gewesen, wenn die Musiker in ihrem Fach dieser Anregung gefolgt wären! Man fragt sich unwillkürlich, welch verschwindender Bruchteil von Berufsmusikern sich solche Werke erarbeiten wird; an Dilettanten ist gar nicht zu denken. Am höchsten steht die Sonate von *Alexandroff*; er ist der einzige, der nicht immer nur mit zyklopischen Mitteln umgeht, sondern das Instrument auch einmal singen läßt und besonders im Variationensatz als musikalisch erfinderischer Geist sich ausweist. Ihm kommt am nächsten *Fein-*

berg in seiner Sonate, deren Motto, ein Zitat aus Spenglers „Untergang des Abendlandes", nicht schlecht gewählt ist; denn es ist eine in ihrem grauenhaft trostlosen und aufwühlenden Pessimismus immerhin imposante Musik, sicher nicht unwahrhaftig für den, der weiß, was die Menschen in Rußland durchgemacht haben. Der Sonate ist von Feinbergs Präludien wohl nur das kurze, aber leidenschaftlich groß und kühn angelegte dritte ebenbürtig. Das Stück von *Polowinkin* ist zu Unrecht „Ereignis" betitelt; denn es ereignet sich darin nur allzu wenig. Die Cellosonate von *Tscherepnin* ist erdrückend einförmig, grau in grau, im Ausdruck ohne alle seelischen Zwischenstufen. Mit der gewollt fratzenhaften Häßlichkeit der Tänze von *Roslawetz* weiß ich nichts anzufangen. *Wgk.*

*

C. Nielsen, Op. 48: Präludium und Thema mit Variationen für Violine allein. Peters.

Zweifelsohne eine gute, geistreiche und für den Geiger dankbare Komposition. Das Präludium strömt breit, erfindungs- und abwechslungsreich, das wandlungsfähige Thema wird mit allen geigerischen „Finessen" ausgenützt (s. Variation VII im Prestotempo!) und in wohlabgewogenen Akkorden der Mehrstimmigkeit schließt das Ganze wirkungsvoll ab. *R. Gr.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Auf dem Winterprogramm des Vereins der Musikfreunde und des Oratorienvereins in *Kiel* (Leitung: Prof. Dr. *Stein*) stehen folgende wichtige neuere Werke: Kaminski, Magnificat (Urauff.), 69. Psalm und Motette für a cappella-Chor; Hans Fleischer, Musik für Streichorchester, Orgel und Sopranchor und zweite Symphonie (Urauff.); Kletzki, Sinfonietta; Kurt Thomas, 137. Psalm für 8 st. a cappella-Chor (Urauff.) und Messe (a cappella); W. Courvoisier, Auferstehung; A. Sandberger, Symphonische Dichtung „Viola" und Opernvorspiel.

— Ein neues Orchesterwerk von *Walter Braunfels* „Präludium und Fuge" Op. 36 für großes Orchester wurde von Rudolf Siegel in Krefeld zur Uraufführung gebracht. Das Werk fand eine begeisterte Aufnahme und wird in nächster Zeit in zahlreichen Städten zur Aufführung gelangen.

— *Franz Schreker* hat in Leningrad drei Aufführungen seiner Oper „Der ferne Klang" und zwei Orchesterkonzerte mit eigenen Werken mit großem Erfolg dirigiert und wurde eingeladen, in Moskau ein Konzert zu dirigieren. Der „Ferne Klang" wird zurzeit im Staatstheater in Moskau einstudiert. Im nächsten Jahr sollen in Leningrad auch „Die Gezeichneten" und „Der Schatzgräber" aufgeführt werden.

— *Hermann Ambrosius'* IV. Symphonie wurde im zweiten Gewandhauskonzert unter Wilhelm Furtwänglers Leitung mit großem Erfolg aufgeführt.

— In Nürnberg fand jüngst ein Kompositionsabend des dort ansässigen *Erich Rhode* mit ausgezeichnetem Erfolge statt.

— *Paul Kletzki* erntete für sein neues Op. 14, „Vorspiel zu einer Tragödie", in Aachen unter Peter Raabe und im Leipziger Gewandhaus unter Furtwängler warmen Beifall.

— *Jaap Kool* schrieb ein Concerto grosso für Jazzband-Orchester, das in der Berliner Philharmonie zur Uraufführung kommen soll.

— Das Schachtebeck-Quartett brachte in Chemnitz ein Quintett für vier Streichinstrumente und Tenor des dort ansässigen Tonsetzers *Karl Hoyer* zur erfolgreichen Uraufführung.

— In Landshut fand unter großem Beifall die zweite Aufführung von *Markus Koch's* Requiem für Männerchor, Soli, drei Trompeten, drei Posaunen und Orgel statt.

— *Pietro Mascagni* hat den „Zarewitsch" von Gabriele Zapolska als Operette vertont.

— *Siegmund von Hausegger* wurde eingeladen, in diesem Herbst zwölf Orchesterkonzerte in Buenos Aires zu leiten. Der Künstler hat dies Anerbieten wegen seiner anderweitigen Verpflichtungen ablehnen müssen.

— Der „*Rheinische Madrigalchor*" (Leiter: Prof. Walter Josephson) ist für die Osterzeit von der Corporazione nazionale del Teatre in Mailand für eine Tournee in Italien engagiert, die sich auf zehn Konzerte erstrecken wird.

— Zum städtischen Musikdirektor von Oberhausen (Rheinland) wurde Dr. *Walter Meyer-Giesow* ernannt. Der Musikverein singt unter seiner Leitung im ersten Chorkonzert Silchers „Liebesmesse".

— *Jos. Eibenschütz*, 1. Dirigent des Philharmon. Orchesters in Oslo (Kristiania), wurde nach erfolgreichem Gastdirigieren unter zahlreichen Bewerbern als Nachfolger von Prof. Winderstein für den Posten des Generalmusikdirektors am staatlichen hessischen Kurorchester in Bad Nauheim berufen.

— Prof. *Heinrich Laber* ist zum Ehrenmitglied des Deutschen Musikdirektoren-Verbandes ernannt worden. Kürzlich dirigierte Laber auf Einladung drei Konzerte der Meininger Landeskapelle (früher Meininger Hofkapelle) mit außerordentlichem Erfolg.

— *Erich Kleiber* von der Berliner Staatsoper ist eingeladen worden, im Dezember zwei Konzerte mit dem philharmonischen Orchester in Paris zu dirigieren. Als Solistin wurde *Cläre Dux* verpflichtet.

— *Hermann v. Schmeidel* übernimmt zu Beginn des Jahres 1926 nach Dr. Gerhard v. Keußler, der eine Wiederwahl anzunehmen verhindert war, die künstlerische Leitung des Deutschen Singvereins in Prag.

— Die Wiener Philharmoniker haben *Wilhelm Furtwängler* eingeladen, mehrere Konzerte in Budapest, Prag usw. zu dirigieren.

— *Leos Janacek* hat für seine Oper „Das schlaue Füchslein" den Staatspreis der tschecho-slovakischen Republik erhalten.

— *Karl H. Hartmann*, der bisher als Chordirektor an der Herz-Jesu-Kirche in Nürnberg tätig war, ist mit dem 1. November als Domkapellmeister und Domorganist nach Frankfurt a. M. berufen worden, wo sein Vorgänger am Dom, merkwürdigerweise ebenfalls Karl H. Hartmann heißend, nach 50jähriger Tätigkeit in den Ruhestand trat.

— *Kurt Hösel*, der musikalische Leiter der Ovecartschen Singakademie in Dresden, beging sein dreißigjähriges Dirigentenjubiläum. Zur Feier dieses Tages wurde von seinem Chor die „Schöpfung" von Haydn aufgeführt.

UNTERRICHTSWESEN

— Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung ernannte zum Staatlichen Musikberater für den Bezirk Frankfurt a. M. den Direktor von Dr. Hochs Konservatorium, *Bernhard Sekles*, und zu dessen Vertreter Dr. *Karl Holl* ((Frankfurt a. M.).

— Laut einer Verordnung der Türkischen Regierung soll die Errichtung einer spezifisch *türkischen Musikschule* angestrebt werden, deren Aufgabe es ist, die türkische Musik in ihrer Eigenart rein zu erhalten, damit sie nicht dem europäischen Einfluß erliege.

— *Hermann Unger*, der Kölner Komponist, wurde als Dozent an die Rheinische Hochschule für Musik berufen.

— Professor *von Glehn*, der letzte Schüler Davidoffs, wurde als Lehrer für Cello ans Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin berufen.

— Dr. *Hermann Erpf*, bisher Lektor für Musiktheorie an der Universität Freiburg i. Br., ging nach Münster als stellvertretender Direktor und Lehrer für Musiktheorie und -geschichte an die Westfälische Akademie für Bewegung, Sprache und Musik.

— Als Lehrerin für Gehörbildung trat die bekannte Altistin und Gesangspädagogin *Brunhild Gerstein* in das Musikseminar Heinz Schüngeler, Hagen, ein.

— *Heinz Tiessen* wurde als Lehrer für Komposition an die Berliner Hochschule für Musik berufen.

— Am 1. November konnte das Sternsche Konservatorium in Berlin sein 75jähriges Bestehen feiern. Seine Gründer waren Theodor Kullak, Adolf Bernhard Marx und Julius Stern, von denen der letztgenannte bald die alleinige Leitung übernahm. Nach seinem Tode 1863 führte vorübergehend Robert Radecke, dann Lenny Meyer, eine Schwägerin Sterns, das Institut. 1894 wurde Gustav Holländer der Leiter der Anstalt, die unter ihm Weltruf erlangte und heute Alexander von Fielitz zum Direktor hat. Zahlreiche Schüler, deren Namen später berühmt wurde, vermag das Institut aufzuweisen, so u. a. Ottilie Metzger-Lattermann, Frieda Hempel, Bruno Walter, Otto Klemperer, Edwin Fischer, Claudio Arvan.

— Der Provinzialverband Rheinland des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer hielt in der Kölner Universität eine dreitägige musikpädagogische Tagung ab, wobei Prof. Dr. *Bücken* (Köln), Generalmusikdirektor F. Max Anton (Bonn), Dr. F. Oberborbeck, Dir. H. Schnitzler (Essen) Referate hielten.

GEDENKTAGE

— *Jean Sibelius*, der hervorragende und Finnlands bedeutendster Komponist, feiert am 8. Dezember seinen 60. Geburtstag. Geboren zu Tawastehus, studierte er anfänglich Jurisprudenz, wandte sich aber dann der Musik zu, wo in Finnland Wegelius,

in Berlin Alb. Becker und in Wien Goldmark und Rob. Fuchs seine Lehrer waren. Von ihm stammen eine Reihe Orchesterwerke (Symphonien, symphonische Dichtungen, Suiten), eine Oper, Schauspielmusiken, Chorwerke, Lieder und Klaviersachen. Man sammelt in Finnland zu einem Nationalfonds, der Sibelius zu diesem Tag als Ehrengeschenk überrreicht werden wird.

— Kirchenmusikdirektor *Georg Stolz* in Chemnitz konnte am 1. November d. J. auf eine 25jährige inhaltsreiche Tätigkeit im Dienste der Lukasgemeinde und des musikalischen Lebens der Stadt Chemnitz zurückschauen. Mit seinem verhältnismäßig kleinen, aber schlagfertigen Kirchenchore hat Stolz seinen großen Kirchenkonzerten immer eine persönliche Note verleihen können, indem er den Werken der jeweils lebenden Komponisten besondere Liebe entgegenbrachte, die sonst nicht gar oft aufgeführt worden sind. Regers 100. Psalm erlebte unter des Komponisten Leitung, mit dem Stolz eng befreundet war, dort seine Uraufführung. Im musikalischen Leben der Stadt spielt Stolz als Musikschriftsteller eine führende Rolle durch seine von sachlichem Ernste getragenen Kritiken in der „Allgemeinen Zeitung". *W. R.*

TODESNACHRICHTEN

— Im Elisabeth-Krankenhaus in Berlin ist gestern abend, fast 63 Jahre alt, der bekannte bedeutende Führer der deutschen Musikerschaft Hofrat Dr. *Friedrich Rösch* nach längerer Krankheit gestorben. Rösch war zu Memmingen am 12. Dezember 1862 geboren, besuchte in München das Gymnasium und studierte an der dortigen Universität Jurisprudenz, wobei er eifrig Musik trieb. Als Dirigent des Akademischen Gesangvereins komponierte er für diesen verschiedene Sachen, u. a. den Heiligen Antonius von Wilhelm Busch. Der weiteren Oeffentlichkeit bekannt wurde er durch die mit seinem Freunde Richard Strauß und mit Hans Sommer organisierte Gründung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer und deren Tantiemen-Anstalt; hierbei, wie auch später bei seiner vieljährigen Präsidentschaft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins kam ihm und den Instituten seine Doppeleigenschaft als überaus klarer, scharfsinniger Jurist und als warm fühlender Musiker außerordentlich zustatten. Im Jahre 1913 verlieh die Universität Jena dem hervorragenden Manne den juristischen Doktor ehrenhalber.

— *Julius Hertzka*, der Direktor der vereinigten Brünner Stadttheater, hat sich aus Kränkung über vorgefallene Unstimmigkeiten zwischen ihm und dem Theaterausschuß, dem er kurz vorher sein Demissionsgesuch überreicht hatte, vergiftet.

— *Robert Erben*, der Komponist und Dirigent, starb in Berlin im Alter von 63 Jahren. Er war als Kapellmeister in Prag, Hamburg, Stuttgart, Frankfurt a. M. und Berlin tätig gewesen. Als Komponist schuf er eine erfolgreiche Oper „Enoch Arden" und an musikalischen Märchen „Die Heinzelmännchen".

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die *Donaueschinger Kammermusikaufführungen* zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst, die einen wichtigen Teil des deutschen Musiklebens bilden, sollen im nächsten Sommer zum sechsten Male stattfinden. Der Versuch, seit längerer Zeit brachliegende Kompositionsgattungen zu neuem Leben zu erwecken, hat beim vergangenen Fest die Aufführung von Vokalwerken a cappella gezeitigt. Im nächsten Jahre sollen weitere Gebiete des musikalischen Schaffens berücksichtigt werden. Zur Einreichung (bis 1. Febr. 1926) kommen in Betracht: Instrumentale Kammermusikwerke jeder Besetzung, Chöre a cappella oder mit kammermusikalischer Begleitung, ein- oder mehrstimmige Vokalwerke ariosen- oder kantatenartigen Charakters (Solokantate, Chorkantate), Bühnenwerke mit Kammerorchester (Kammeroper, Ballett), auch Originalkompositionen für Militärmusik. Alle Einsendungen sind mit Rückporto zu richten an Fürstl. Musikdirektor Heinrich Burkard, Hofbibliothek Donaueschingen, Baden.

— In der Bibliothek der Royal Academy of Music sind fünf Streichquartette von *Rossini* entdeckt worden. Sie wurden für Lord Burgshersy, den nachmaligen Carl von Westmorland und Gründer der Royal Academy, geschrieben und scheinen nie gespielt worden zu sein.

— Der Musikhistoriker Dr. *Schneider* fand bei der Vorbereitung der Salzburger Musikausstellung im erzbischöflichen Archiv ein wundervoll erhaltenes, dem Fürsterzbischof von Salzburg eigenhändig gewidmetes und vom 3. Mai 1809 datiertes Exemplar einer großen Messe des bedeutendsten Jugendwerkes *Carl Maria von Webers*, das dieser selbst als verloren bezeichnet hat, weil die Urschrift von 1799 bei dem Brande eines Schrankes seines Münchner Lehrers, des Hoforganisten Kalcher, vernichtet worden war. Die Messe zu vier Stimmen, Orchester und Orgel sollte Webers Bewerbung um eine Anstellung bei der fürsterzbischöflichen Kapelle unterstützen.

— Zum Andenken an *Antonio Salieri*, dessen Todestag sich am 7. Mai d. J. zum hundertsten Male jährte, veranstaltete die Wiener italienische Gesandtschaft in der Wiener Minoritenkirche ein großes Konzert, an dem außer den diplomatischen Vertretern führende Persönlichkeiten des musikalischen Wiens teilnahmen.

— *Uraufführung des ersten Johann Strauß-Walzers.* Im Wiener Bürgertheater wurde im Rahmen des großen Johann Strauß-Nachmittags der erste Walzer von Johann Strauß, den er im Alter von sechs Jahren schrieb, vom Enkel des Meisters, Hans Eppstein, und dem Klaviervirtuosen Otto Schulhoff vierhändig zum Vortrag gebracht. Dieser Walzer, der den Titel „Josefinen-Tänze" führt, wurde bisher weder gedruckt noch aufgeführt.

— Im Schloßtheater zu *Schönbrunn* in Wien beginnt im nächsten Monat ein längeres Gastspiel einer englischen Operntruppe, dem sich weitere Vorstellungen fremdländischer Ensembles anschließen werden.

— Direktor Franz *Schalk* hat Richard Strauß' Ballett „Schlagoberst" endgültig vom Spielplan der Wiener Staatsoper abgesetzt. Die Kostüme sind zum Teil schon zertrennt und wurden bereits vor kurzem in der Balletteinlage „Faust" verwendet.

— Die Firma *Schiedmayer & Söhne*, Zweigfabrik Ulm, veranstaltete in den letzten Wochen Versuche mit einem Klavier, dem größere Resonanzmöglichkeiten verliehen waren. Die Erfindung wird zurzeit vom Patentamt geprüft.

— Unser Mitarbeiter *Chr. Knayer* hat in instruktiven Neubearbeitungen im Verlag Breitkopf & Härtel Klavierstücke von Henselt, sowie Etuden, „Lieder und Tänze" und Wanderbilder von Jensen folgen lassen. — Eine stufenweise geordnete Auswahl unterhaltender vierhändiger alter und neuer Klavierliteratur von den Klassikern bis zur Neuzeit ist unter dem bekannten Titel „Am Klavier" als Band VII—IX in feiner Zusammenstellung und Bearbeitung bei Bisping-Münster i. W. neu erschienen. — Die im Sulze & Gallerschen Verlag befindliche Volksliedersammlung „Deutsche Lieder" von J. Haas ist von C. Knayer um etwa 100 weitere Lieder vermehrt, in neuer Auflage soeben neu herausgegeben worden und bildet nun eine der vollständigsten Sammlungen dieser Art.

— Zwei größere Männerchöre a cappella von *Joseph Haas*, „Steh auf, Nordwind", Text aus „Des Knaben Wunderhorn" und „Morgenlied", Text von Mörike, sind soeben bei Tischer & Jagenberg in Köln erschienen.

— Das *Locheimer Liederbuch* (1455—1460), die älteste Fundgrube deutscher Mehrstimmigkeit, erscheint Ende November zum erstenmal in einer wissenschaftlichen, aber für die Praxis berechneten Ausgabe im Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

— Im Verlage von C. F. Peters, Leipzig, erschien von *Johann Christian Bach*, dem Londoner Bach, die Symphonie in B dur für Orchester, herausgegeben von Fritz Stein. Die Symphonie hatte in Aufführungen nach dem Manuskript in New York unter Bruno Walter und im Gewandhaus unter Furtwängler starken Erfolg.

— Die Assisi-Legende für großes Orchester von *Hermann Hans Wetzler*, die bei ihrer Uraufführung in Köln und der weiteren Aufführung in Essen einen starken Erfolg errang, wird im Verlage von C. F. Peters, Leipzig, erscheinen.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen heute an erster Stelle das Lied „Akkorde" von *Johannes Schanze*, das ob seiner gewählten, interessanten Harmonik die Aufmerksamkeit auf sich ziehen dürfte. Schanze ist unsern Lesern kein Unbekannter mehr, bereits in Heft 19, Jahrgang 22, erschien ein Lied von ihm zugleich mit einigen Notizen über seinen bisherigen Lebensgang. Schanze, der schon damals ob seiner Begabung als Dirigent und Komponist die Beachtung auf sich gezogen hatte, war bis zum letzten Sommer als Kapellmeister der Städt. Oper und des Städt. Orchesters in Plauen mit ausgezeichnetem Erfolg tätig, und es ist zu wünschen und zu hoffen, daß dem bis jetzt noch dort ansässigen Künstler bald ein neuer, seinen Fähigkeiten angemessener Wirkungskreis erstehen möge.

— *Clara Günthner-Röhmeyer* ist von Geburt Hannoveranerin. Schon im zartesten Kindesalter zeigte sich ihre musikalische Begabung, indem sie ihrem um einige Jahre älteren Bruder die Sonatinen usw. nach dem Gehör nachspielte. Ihre Studien machte sie auf dem Würzburger Staatskonservatorium, wo der Lisztschüler Henry van Zeyl, Dr. Kliebert und Rich. Schulz-Dornburg ihre Lehrer waren. Seit Jahren lebt Clara Günther-Röhmeyer in Pforzheim (verheiratet mit dem Konzertsänger Karl Günthner) als angesehene Pianistin und vielbegehrte Pädagogin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



KÜNZEL
SAITE
EINGETR. SCHUTZ-
MARKE HERKULES
DIE SAITE DES
ANSPRUCHSVOLLEN
MUSIKERS
ÜBERALL
ZU HABEN

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 6

Zur Entstehung und Geschichte der deutschen Weihnachtslieder

Kein anderes Fest ist bei uns in Deutschland so heimisch geworden wie das Weihnachtsfest. Unzertrennlich von diesem Feste sind unsere herrlichen Weihnachtslieder. Niemand wird sich dem einzigartigen Zauber dieser wundervollen, schlichten Weisen entziehen können, die als Volkslieder im wahren Sinne des Wortes ewig im Volke leben werden.

Von der Einführung des Christentums in Deutschland an bis zum XIV. Jahrhundert waren nur die lateinischen Weihnachtshymnen im Gebrauch der Kirche. Dann entstanden die ersten Mischlieder mit lateinischem und deutschem Text. Das bekannteste derselben ist das gegen Ende des XIV. Jahrhunderts entstandene, noch heute auch in der protestantischen Kirche gesungene „In dulci jubilo, nun singet und seid froh". Weiter stammt aus dieser Zeit das Lied „Puer natus in Bethlehem — Ein Kind gebor'n zu Bethlehem", das auf eine lateinische Verszeile die deutsche Übersetzung folgen läßt. Im XV. Jahrhundert dichtete der Straßburger Mönch Heinrich von Lauffenberg einige solcher Lieder, u. a. „Puer natus ist uns gar schon, wol uf mit süeßem Engelton".

Um die Wende des XIV. Jahrhunderts treffen wir auch schon rein deutsche Weihnachtslieder an, wie z. B. das Wiegenlied „Joseph, lieber Joseph mein". Es wurde nach der Melodie des lateinischen „Resonet in laudibus" gesungen, und zwar bei dem damals aufkommenden „Kindelwiegen". Schon früh hatte die Kirche versucht, durch bildliche Darstellung der heiligen Familie das Weihnachtsfest volkstümlich zu machen. Im XIV. Jahrhundert traten an die Stelle der stummen, steifen Puppen lebende Darsteller. Da man sich nun nach deutschem Brauch ein Kind aber nur in einer Wiege und nicht in einer Krippe vorstellen konnte, so mußte auch das Jesuskind in einer Wiege liegen. Die Darsteller der Maria und des Joseph wiegten das Kind hin und her, während die Volksmenge im fröhlichen Reigen um die Wege herumtanzte. Diese Sitte des „Kindelwiegens" hat sich in verschiedenen katholischen und auch protestantischen Kirchen bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts erhalten.

Im XV. Jahrhundert wurden viele der alten lateinischen Weihnachtshymnen und -sequenzen übersetzt, aber auch manches Weihnachtslied wurde damals neu gedichtet, u. a. das bekannte: „Es ist ein Ros' entsprungen". Der Text dieses Liedes geht auf die alte Sage zurück, daß in der Christnacht manche Blumen zu blühen beginnen sollen.

Im XVI. Jahrhundert steht das Weihnachtslied unter dem Einfluß der Reformation. In erster Linie sind hier Martin Luthers Choräle: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" und „Vom Himmel kam der Engel Schar" zu nennen. Die allgemein bekannte Melodie dieser beiden Lieder, die wahrscheinlich von Luther selbst herrührt und die auch Gellert 1757 seinem Weihnachtslied „Dies ist der Tag, den Gott gemacht" zu Grunde legte, findet sich zuerst im Schumannschen Gesangbuche, Leipzig, 1539. In dem Klugschen Gesangbuch, Wittenberg 1535, ist für die Lutherschen Choräle die Weise des dem XV. Jahrhunderts entstammenden Volksliedes „Aus fremden Landen komm' ich her" angegeben. — Luther verdanken wir ferner die jetzige Fassung des vielleicht schon vor der Reformation entstandenen Chorals: „Gelobet seist, Du, Jesu Christ" und die Übertragung der alten Weihnachtshymnen „A solis ortus cardine" und „Veni redemptor gentium" in „Christum wir sollen loben schon" und „Nun komm' der Heiden Heiland". — Text und Melodie des Weihnachtschorals „Lobt Gott, Ihr Christen allzugleich" entstammen dem Jahre 1554 und haben den Joachimstaler Kantor Nikolaus *Hermann* zum Verfasser. Ein von Hermann herrührender vierstimmiger Satz dieses Chorals ist in der Weihnachtsliedersammlung des von 1565 bis 1591 in Zwickau wirkenden Kantors Cornelius *Freundt* enthalten[1]. Der Inhalt dieser Sammlung besteht ferner noch aus 15 Tonsätzen von Cornelius Freundt selbst, sowie aus Kompositionen von Luthers Freund und musikalischem Berater Johann Walther, T. Popel, Josquin Baston (um 1550 in den Niederlanden), Arnold de Fine und Clemens non Papa. Diese Kompositionen sind entweder mehrstimmige, schlichte Bearbeitungen alter Weihnachtslieder mit melodieführender Stimme im Tenor oder Diskant, oder breiter ausgeführte Weihnachtsmotetten im polyphonen Stile ihrer Zeit. — Derartige Motettensammlungen, für das ganze Kirchenjahr oder nur einzelne Feste desselben bestimmt, entstanden im XVI. und XVII. Jahrhundert in großer Zahl. Zusammengestellt wurden diese Motettensammlungen von den Kantoren für den praktischen Gebrauch ihrer Chöre. Den Inhalt bildeten neben eigenen Tonsätzen der Herausgeber auch Kompositionen anderer, zeitgenössischer Meister. Die

[1] Auf der Zwickauer Ratsbibliothek. Neuausgabe von Dr. Georg Göhler, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

für die Geschichte des Weihnachtsliedes wichtigsten dieser Sammelwerke seien hier genannt:

„Newe Weihnachtliedlein" des Magdeburger Kantors Leonhard Schröter, gedruckt 1587. Von den hierin enthaltenen 17 Tonsätzen wird das prachtvolle, leicht polyphone vierstimmige „Freut Euch, Ihr lieben Christen" noch heute viel von gemischten Chören gesungen.

„Musae Sioniae" des Michael Prätorius, gedruckt 1607—1610. Von diesem umfangreichen Sammelwerk, das nicht weniger als 1200 geistliche Lieder und Motetten für alle Feste des Kirchenjahres enthält, sind besonders zwei vierstimmige Weihnachtslieder allgemein bekannt geworden: „In Bethlehem ein Kindelein uns neu geboren ist" und das zart-innige: „Es ist ein Ros' entsprungen", einer der schönsten a cappella-Tonsätze aller Zeiten!

Auch im XVIII. Jahrhundert befassten sich die meisten Kantoren und Organisten mit der Bearbeitung von Weihnachtsliedern. Es sei hier nur der bedeutendste, J. S. Bach, genannt. Drei Weihnachtslieder finden sich unter den für eine Singstimme mit beziffertem Baß gesetzten Liedern und Arien aus Schemelli's Gesangbuch:

1. „Ich freue mich in Dir", Mel. „O Gott, Du frommer Gott";
2. „Ich steh' an Deiner Krippe hier", Mel. „Es ist gewißlich an der Zeit";
3. „O Jesulein süß, o Jesulein mild", Mel. „O heiliger Geist, o heiliger Gott".

Ferner sind hier die in den Kantaten und dem Weihnachtsoratorium vorkommenden Weihnachtschoräle zu erwähnen, die in ihrem einfachen und doch so kunstvollen Satz die Hand des Meisters erkennen lassen.

Das Weihnachtslied als eigentliches Volkslied, an dem Leute aus allen Schichten der Volkes als Dichter und Komponisten beteiligt waren, wurde besonders im Lande Salzburg, in Tirol und Oberbayern gepflegt [1]. Derartige Lieder wurden viel im häuslichen Familienkreise und auch bei den Weihnachtsumzügen gesungen. Für letztere kamen die sogenannten „Stern"-, „Hirten"- und „Dreikönigslieder" in Betracht. Manche dieser Gesänge sind in Form einer dramatischen Szene als Duett oder Terzett angelegt.

Um die Wende des XVIII. Jahrhunderts sind viele unserer Kinderweihnachtslieder entstanden, so z. B. „Du lieber, heil'ger, frommer Christ" (Text von Ernst Moritz Arndt), „Alle Jahre wieder" und das von A. Peter Schultz komponierte „Ihr Kinderlein kommet". Um 1800 dichtete Johannes Falck sein weltbekanntes „O du fröhliche", dem als Melodie eine sizilianische Volksweise unterlegt wurde.

Im Jahre 1642 erschien in München auf einem fliegenden Blatt ein Lied, das als Vorläufer unseres „O Tannenbaum" angesprochen werden kann. Der Titel desselben lautet folgendermaßen: „Ein schönes, newes Lied, der geistliche Dannebaum genannt, in welchem die christliche gottliebende Seel' in Betrachtung der schönen Gestalt und unterschidlichen Aigenschafften dess allzeit grünen Dannebaums sich erhebt in den himmlischen Lustgarten." Weichen Melodie und Text auch von unserem bekannten „O Tannenbaum" ab, so liegt doch unzweifelhaft beiden Liedern derselbe Gedanke zugrunde.

Ueber 100 Jahre alt ist das liebe, vertraute Weihnachtslied „Stille Nacht". Am Weihnachtsabend 1818 wurde das Lied in der Kirche zu Oberndorf an der Salzach zum ersten Male von seinem Dichter, dem Pfarrer Joseph Mohr und seinem Komponisten, dem Schullehrer und Organisten Franz Xaver Gruber gesungen. Der Vortrag des Liedes erfolgte zweistimmig, mit Begleitung der Guitarre, da die Orgel der Kirche in jener Zeit unbrauchbar war. Der Kehrreim jeder Strophe wurde von einem Chore wiederholt. In seiner ursprünglichen Fassung hatte das Lied sechs Strophen, von denen die folgenden nicht allgemein bekannt sein dürften:

„Stille Nacht, heilige Nacht,
die der Welt Heil gebracht
aus des Himmels goldenen Höh'n
uns der Gnade Fülle läßt seh'n
:„Jesum in Menschengestalt:".

„Stille Nacht, heilige Nacht
wo sich heut alle Macht
väterlicher Liebe ergoß
und als Bruder huldvoll umschloß
:„Jesus die Völker der Welt:"

„Stille Nacht, heilige Nacht,
lange schon uns bedacht
als der Herr vom Grimme befreit
in der Väter urgrauer Zeit
:„aller Welt Gnade verhieß:".

Gruber ließ später als Chorregent in Hallein „Stille Nacht" alljährlich zu Weihnachten durch zwei Solostimmen, Chor (für den Kehrreim), Orchester und Orgel aufführen [1]. In Mitteldeutschland wurde das Lied zuerst 1832 in Leipzig durch eine Tiroler Sängergesellschaft, die Geschwister Grasser, vorgetragen. „Stille Nacht" wurde dann rasch volkstümlich und in zahlreiche Liedersammlungen aufgenommen. Weit über Deutschlands Grenzen hinaus hat das Lied im Laufe der Zeit Verbreitung gefunden. Allerdings hat sich die ursprüngliche Fassung nicht völlig behauptet. So wird z. B. heute allgemein vom 9. Takte ab der Originalmelodie gegenüber eine Terz zu hoch gesungen.

[1] 152 Weihnachtslieder des XV.—XVIII. Jahrhunderts aus Bayern, Tirol und Land Salzburg gab 1884 A. Hartmann bei Breitkopf & Härtel heraus

[1] Vgl. die Studie über „Stille Nacht" von Peterlechner, erschienen bei Haßlinger, Linz 1917.

Abschließend sei noch das Weihnachtslied als Kunstlied einer kurzen Betrachtung unterzogen. Unter den Komponisten, die dieses gepflegt haben, sei vor allem Peter Cornelius genannt. Von seinen sechs Weihnachtsliedern für eine Singstimme mit Klavierbegleitung sind „Hirten wachen im Feld“ und „Drei Kön'ge wandern“ am meisten bekannt geworden, besonders letzteres, das in der Begleitung den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ erklingen läßt. Aber auch die andern Lieder sind nicht minder schön. — Das alte, schöne „Joseph, lieber Joseph mein“ verwendete Max Reger in „Mariä Wiegenlied“. Diese kleine Komposition in ihrer schlichten Gestalt hat nicht zum wenigsten dazu beigetragen, Regers Namen volkstümlich zu machen. So ist der Zauber, der in der ursprünglichen Schönheit unserer alten Weihnachtslieder liegt, durch Jahrhunderte hindurch lebendig geblieben und wird es für alle Zeiten bleiben. Dr. *Hugo Leichsenring* (Hamburg).

Beethoven als Humorist[1] / Von Dr. Theodor Veidl (Prag)

Obzwar Beethovens Lebenszeit noch gar nicht so weit zurückliegt, hat sich doch schon um ihn die Legende gebildet. So heißt Beethoven der Märtyrer, das verkannte Genie. In Wahrheit war Beethoven weder das eine noch das andere, aber schon Kretzschmar hat sich vergeblich bemüht, diese Legende zu zerstören und so ist wohl kaum zu hoffen, daß dies einem anderen glücken könnte. Derartige Anschauungen sitzen in den Köpfen so fest, daß sie einfach unausrottbar sind. Es hat nichts genützt, daß Kretzschmar hingewiesen hat auf die sorgenfreie Existenz, die Beethoven durch Mäcene gesichert war, so daß er ganz seiner Kunst leben konnte und von niemand abhängig war. Mozart, der dies auf eigene Faust versucht hat, ist daran frühzeitig gescheitert. Zudem bekam Beethoven von seinen Verlegern verhältnismäßig hohe Honorare. Das beweist, daß seine Werke gekauft und gespielt wurden, also nicht unbeachtet blieben. Daß sie manchmal bedenkliches Kopfschütteln und Verwunderung erregten, wer will das den Zeitgenossen des Meisters verübeln? Zumeist wurden seine Werke mit großer Begeisterung aufgenommen, sogar die neunte Symphonie und die letzten Quartette. Mochte Beethoven manchmal Ursache haben, über das Wiener Publikum zu schimpfen, so will das nicht viel bedeuten. Bruckner, Mahler und Hugo Wolf hätten weit mehr Ursache dazu gehabt. Ueberdies war Beethoven noch gar nicht alt, da er bereits als Weltberühmtheit galt, zu der man aus aller Herren Länder wallfahrtete. Die höchst rührsame Geschichte von dem verkannten Genie paßt also keinesfalls auf Beethoven, und seine Kunst machte ihn gottlob nicht zum Märtyrer. Wenn er trotzdem ein tiefunglücklicher Mensch war, so lag die Ursache zunächst an seiner Taubheit, die ihn allmählich ganz menschenscheu und mürrisch machte. Daß er dabei auch sein Aeußeres vernachlässigte, ist wohl nicht verwunderlich, bedauerlich ist es aber, wenn man das als besonders charakteristisch für Beethoven hinstellt. So liest man z. B. in Werfels Verdiroman von dem wändebespuckenden Beethoven. Zu dem Mißgeschick des Gehörleidens kam dann noch ein anderes, die unglückselige Vormundschaft für den ungeratenen, aber heißgeliebten Neffen, die dem Meister viel Sorge, Aufregung, Zeit und Geld kostete, da er es mit diesem Amt bitter ernst nahm. Wenn er am Ende seines Lebens tatsächlich in Geldverlegenheit geriet, so war nur der Umstand daran schuld, daß er für den Neffen eine Summe zurückgelegt hatte, die er nicht angreifen wollte. So ähnlich wie Goethe, den man sich heute immer nur als den alten Herrn, den Olympier, vorstellt, geht es auch Beethoven, zumal seit Max Klinger ihn als Jupiter tonans dargestellt hat. Man vergißt, daß Beethoven in jungen Jahren, als ihn weder die Taubheit noch der Neffe plagten, ein ganz anderer war. Damals trug er sich sehr elegant, verkehrte viel in Gesellschaft, besonders in Adelskreisen und zeigte keine Spur von Schwermut. Im Gegenteil, er war gerne heiter und lachte aus vollem Halse, daß es weithin schallte. Sich einmal aufgeknöpft, wie er's nannte, geben zu können, war ihm ein besonderes Vergnügen. Daß Beethoven ein zur Heiterkeit neigendes Naturell besaß, davon kann sich ein jeder leicht aus den Briefen des Meisters überzeugen, der keine Gelegenheit zum Spassen und Witzemachen vorübergehen läßt. Fein und geistreich sind freilich seine Spässe zumeist nicht, doch verraten sie ein harmloses, kindliches Gemüt und Sinn für derben Humor.

Genau so wie den Menschen sieht man auch den Künstler zumeist in falscher Beleuchtung. Die meisten können sich Beethoven nicht anders vorstellen als „dem Schicksal in den Rachen greifend“. Beethoven konnte nicht ahnen, als er diese Worte schrieb, daß man ihn so beim Wort nehmen würde. Beethoven und das Schicksal sind geradezu unzertrennlich geworden. Ein Blick in die verschiedenen Musikführer und gewisse Biographien kann davon überzeugen. Man denkt, wenn es sich um Beethovens Musik handelt, immer wie an das hohe Pathos, an die fortreißende Leidenschaft, an den die Tiefe der Seele bewegenden Meister des großen Adagios und vergißt, daß Beethoven auch der Schöpfer des Scherzos ist.

Es ist eine eigene Sache mit dem Beethovenschen Scherzo. Wenn man ihm näher kommen will, so geht es einem wie Faust mit der unendlichen Natur. „Wo faß ich dich?“ Es ist nämlich nicht möglich, eine treffende Charakteristik zu geben, die in allen Fällen richtig

[1] Folgende vier Aufsätze erscheinen aus Anlaß von Beethovens Geburtstag (16. Dezember 1770).

wäre. Nicht einmal die Form ist feststehend. Die dreiteilige Liedform mit Triosatz ist nicht immer festzuhalten, siehe z. B. das Scherzo der Klaviersonate Op. 31 Es dur. Becking hat sich mit großem Scharfsinn bemüht, bestimmte Kennzeichen des Scherzothemas zu finden. Für die meisten Scherzi passen zwar die Kriterien, die er aufgestellt hat, aber nicht für alle. Man muß annehmen, daß Beethoven in bezug auf das Scherzo nicht immer konsequent war. Es gibt Sätze, die Scherzocharakter haben, aber nicht als solche bekannt sind, während es wiederum Scherzi gibt, die von den übrigen stark abweichen. Wie man es auch wenden und drehen mag, schließlich bleibt als Kennzeichen des Scherzos doch nur der scherzhafte Charakter und die zumeist sehr knappe formelle Fassung übrig. Vielleicht könnte man gewisse Sätze, die dem Scherzo im Wesen sehr nahestehen, z. B. den raschen Mittelsatz der fünften oder siebenten Symphonie, als heitere Intermezzi bezeichnen.

Beethoven ist übrigens auch der Schöpfer einer anderen humoristischen Gattung, nämlich des humoristischen langsamen Satzes, für den es allerdings nur wenig Belege gibt. Sie sind zwar manchmal nur mit Allegretto bezeichnet, doch stehen sie immer an Stelle des langsamen Satzes und man empfindet sie auch als langsam. Das bekannteste und prächtigste Beispiel dafür ist das Allegretto in der achten Symphonie, jenes vielbewunderte Kabinettstück köstlichsten Humors. Auch das Andante der ersten Symphonie gehört hierher, ferner das Andante aus der G dur Violinsonate, das Adagio aus dem B dur-Quartett Op. 18 und das Allegretto aus dem B dur-Quartett Op. 130, bei dem Beethoven poco scherzando ausdrücklich vermerkt hat. Unter den Klaviersonaten hat die in G dur Op. 14 ein humoristisches Andante aufzuweisen. Wie schade, daß Beethoven nicht mehr derartige Sätze geschrieben hat!

Es gibt überhaupt verhältnismäßig nur wenige Werke von Beethoven, die durchaus ernst sind. Unter den Symphonien ist nicht eine. Jede hat zumindestens einen heiteren Satz, manche sind vorwiegend heiter (2., 4., 6., 7.), zwei sogar durchaus (1. und 8.). Auch von den Klaviersonaten sind nur verhältnismäßig wenige, die auch nicht einen heiteren Satz aufzuweisen haben. (Pathetique, Op. 31 d moll, Appassionata, Op. 90, 109, 111.) Jedenfalls würde eine nach diesen Gesichtspunkten ausgearbeitete Statistik der Werke Beethovens überraschende Resultate ergeben.

Soll man auf einzelne Werke oder Sätze hinweisen, in denen Beethovens Humor besonders zum Ausdruck kommt, so muß man an erster Stelle die achte Symphonie nennen, die man geradezu als Symphonia humoristica bezeichnen könnte. Selbst das altväterlich-gravitätische Menuett ist cum grano salis aufzufassen. Der Humor dieses und des ersten Satzes liegt allerdings nicht so auf der Hand, dagegen gehört das Allegretto zu dem Köstlichsten, was Beethoven geschaffen, und wurde auch von jeher genügend bewundert. Der letzte Satz überpurzelt sich schier vor Uebermut. Kann es etwas Ulkigeres geben, als die Oktavensprünge der Bässe und Pauken oder das obstinate Unisono-C². Die Schreckensnote hat es der witzige Bülow genannt. Man darf sich nicht wundern, daß gerade diese Symphonie sich nicht der größten Beliebtheit erfreut, denn der musikalische Humor kann nur allzuleicht unbemerkt und unverstanden vorübergehen, und selbst wenn er derb ist, ist er für das große Publikum immer noch zu fein.

Ein besonders humorvolles Werk ist auch das bekannte Rondo capriccioso. „Etwas Lustigeres gibt es schwerlich als diese Schnurre," schreibt Robert Schumann. „Hab' ich doch in einem Zuge lachen müssen, als ich's neulich zum erstenmal spielte. Wie staunte ich aber, als ich beim zweiten Durchspielen eine Anmerkung las des Inhaltes: Dieses unter Beethovens Nachlaß vorgefundene Capriccio ist im Manuskript folgendermaßen betitelt: ‚die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice.' — O, es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wut, jener ähnlich, wenn man einen Kiesel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben aufsieht. — Aber hab ich Euch einmal, Beethovener! Ganz anders möchte ich über Euch wüten und Euch samt und sonders anfühlen mit sanftester Faust, wenn ihr außer Euch seid und die Augen verdreht und ganz überschwänglich sagt: ‚Beethoven wollte stets nur das Ueberschwängliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen.' ‚Heute bin ich wieder einmal recht aufgeknöpft,' hieß sein Lieblingsausdruck, wenn es lustig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und schlug um sich, — denn er zeigte sich unbändig überall usw." Was Schumann von den „Beethovenern" sagt, gilt heute noch genau so, wie zu seiner Zeit.

Das F dur-Quartett Op. 135 könnte beinahe ein Gegenstück zur achten Symphonie sein, wenn es nicht ein ernstes Adagio hätte. Der erste Satz ist ein Stück feinsten Humors, der zweite eine Art Scherzo, in dessen Mitte sich auch eine komische Wut austobt: nicht weniger als fünfzigmal wiederholen die zweite Violine, Bratsche und Violoncello ein und dasselbe Motiv unisono und fortissimo (später diminuendo), während die erste Violine sich wie besessen in den tollsten Sprüngen ergeht. Der letzte Satz mit dem „schwer gefaßten Entschluß" ist ein Spaß für sich. Es scheint, daß Beethoven den Hörer ein wenig an der Nase führen wollte. Woher soll man auch wissen, daß das Frage- und Antwortspiel zwischen Beethoven und seiner geldheischenden Haushälterin sich abspielte, was durch die erhaltenen Konversationshefte bezeugt ist. Eine andere heitere Ursache (ein Prahler mußte seine Großsprecherei teuer bezahlen) führte zur Abfassung eines Scherzkanons, aus dem dann dieser

Schlußsatz entstand. Aber auch wenn man nichts von dieser Entstehungsgeschichte weiß, kann einem die heitere Musik des schwer gefaßten Entschlusses verraten, daß man die Schicksalsfrage nicht tragisch nehmen darf, auch das theatralische Pathos des zweiten Grave spricht eine deutliche Sprache.

Nur wenig bekannt dürfte das Gratulationsmenuett sein, eine kleine Gelegenheitsarbeit für Orchester. Es ist ein Stück Programmusik: Pauken und Trompeten verkünden das Nahen der Gratulanten, die dann unter den Klängen eines feierlich gravitätischen Menuetts aufmarschieren. Es muß wohl ein stattlicher Zug sein! Im Trio geht die eigentliche Gratulationskur vor sich. Die Klarinetten ergreifen das Wort und bringen in wohlgesetzten Tönen und im Ausdruck tiefster Devotion den Glückwunsch dar. Daran schließt sich eine etwas gezierte und förmliche Zwiesprache, wie das eben die feierliche Stunde und die feine Sitte verlangen. Schließlich ziehen die Gratulanten unter den Klängen des Menuetts wieder ab. Ein ungemein liebenswürdiger Humor spricht aus diesen Tönen und wenn auch das kleine Stück im Gesamtschaffen des Meisters nichts bedeutet, so ist es doch sehr charakteristisch für den Humoristen Beethoven.

In diesem Zusammenhang darf auch der bekannte Scherz in der Pastoralsymphonie erwähnt werden, wo Beethoven die Dorfmusikanten nachahmt. Der Oboist hat sich um zwei Viertel verzählt und setzt mit seiner Melodie zu spät ein, der Klarinettist hat seinen Einsatz überhaupt verpaßt und probiert nun, ins rechte Geleise zu kommen. Sein Solo schließt er dann mit einer eleganten Kadenz. Auch die richtigen „Schusterbässe" fehlen nicht.

Zum Schluß dieser Betrachtung sei noch auf einzelne Sätze hingewiesen, in denen Beethoven seiner übermütigen Laune förmlich die Zügel schießen läßt und da ist vor allem und ganz besonders das Allegretto vivace e sempre scherzando in dem F dur-Quartett Op. 59 zu nennen, die gelungenste musikalische Humoreske, die es gibt. Was hier vorgeht, das spottet jeder Beschreibung, das muß man gehört oder vielmehr erlebt haben. Ein toller Uebermut, wie er kaum zu überbieten ist, spricht auch aus dem Rondo der D dur Sonate Op. 10. Besondere Kapitel sind dann noch das Finale der sechsten Symphonie mit dem grotesken und das Scherzo der neunten mit seinem dämonischen Humor. Daß der Schlußsatz der Eroica eine ganz eigenartige Humoreske ist, wird man vielleicht nur mit Kopfschütteln vernehmen, ich habe das jedoch an dieser Stelle bereits einmal ausführlich dargelegt und wer sich dafür interessiert, kann es nachlesen (Neue Musik-Zeitung, Jahrg. 1922 Heft 12).

Als Meister des musikalischen Humors hatte Beethoven zwar in Josef Haydn einen bedeutenden Vorgänger, jedoch ist Haydns Humor mehr naiver Art, der Beethovens dagegen weitaus vielgestaltiger. Das ganze Gebiet des musikalischen Humors hat er sich erobert, und da er auch keinen Nachfolger gefunden hat, der ihm auf diesem Gebiete gleichkäme, geschweige denn ihn überboten hätte, darf man in Beethoven den *größten musikalischen Humoristen* erblicken[1].

Kritische Bemerkungen zur Aufführung von Beethovens Dritter Symphonie / Von Friedrich Berger (Köln)

Glaubwürdige Mitteilungen von Beethovens Schüler und Freund Ferdinand Ries geben uns einige Aufschlüsse über die Widmungsabsichten, die Beethoven mit seiner dritten Symphonie hatte. Sie gestatten uns aber zudem, zwischen ihren Zeilen tiefere zeitgeschichtliche Zusammenhänge zu lesen. Es mag dahingestellt bleiben, inwieweit diese Zusammenhänge hier und dort bereits bekannt sind. Es erscheint mir jedenfalls angesichts mancher modernen Aufführung des Werkes mehr denn je notwendig, an sie zu erinnern; denn diese Aufführungen lassen bei obiger Voraussetzung zum mindesten erkennen, daß sich hier Wissen noch nicht in Können umgesetzt hat.

Die zahlreichen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, die sich um eine Erklärung der dritten Symphonie bemühten, haben entweder zu eng oder zu weit gedeutet und die letzte Art der Auslegung ist für unsere heutigen Interpretationen bei weitem die folgenschwerere geworden. Wir lassen heute — und mit Recht — ganz unbeachtet jene naiven Programme, die davon ausgingen, daß in einer heroischen Symphonie von einem Kriegshelden die Rede sein muß und nach denen in der Eroica ein solcher im ersten Satze kämpfend und siegend erscheint, im zweiten stirbt und zu Grabe getragen wird, was zur Folge hat, daß im dritten und letzten Satz nur mehr ein Leichenschmaus mit fröhlichem Ausklang seinen Platz findet — wir lassen sie unbeachtet und greifen statt dessen vielleicht zu den in poetischen Abstraktionen uferlos schweifenden Bemerkungen Richard Wagners, die „den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind" zum Helden und somit zum Gegenstand der Symphonie machen. Aber aus keiner der beiden Deutungsarten kann etwas Positives für die musikalische Gestaltung in einer Aufführung gewonnen werden und

[1] Eine Schrift, mit der ich eben beschäftigt bin, wird dieses Thema eingehend behandeln.

keine gibt die Gewähr, daß die besonderen Stileigentümlichkeiten dieser Symphonie, wie sie bedingt sind durch die besonderen, noch irgendwie anders als programmatisch oder rein psychologisch erklärbaren Inspirationen ihres Schöpfers, einwandfrei zum Ausdruck kommen.

Die Zusammenhänge sind eben andere. Sie sind viel mehr ideengeschichtliche. Ich verweise auf die historischen Tatsachen. Jedes Kunstwerk befindet sich in einer nicht immer auf den ersten Blick erkennbaren Verbindung mit seiner Zeit, es wächst aus und mit ihren kulturellen, ja politischen Ereignissen und steht oft am Ende einer Reihe gleichartiger Zeiterscheinungen als deren zusammenfassendes Spiegelbild. Die dritte Symphonie war Bonaparte gewidmet, dem Konsul, dem genialen Menschen, der ein großes Volk zu Glück und Freiheit zu führen schien. Die Widmung wurde von Beethoven vernichtet, als sich der Konsul zum Kaiser machte; das Werk erhielt den Titel: sinfonia eroica. Das Entstehungsjahr ist für den zweiten und letzten Satz das Jahr 1801, für den ersten Satz und das Scherzo das Jahr 1803. Diese knappen und zunächst sich auf äußerliche Dinge beziehenden Daten zeigen schon in eine bestimmte Richtung.

Die Geschichte Westeuropas um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert wird von der französischen Revolution diktiert. Diese Revolution ist mehr als eine bloße politische Aktion, sie ergreift alle Aeußerungen der menschlichen Gesellschaft und hält ganz Europa in Atem. Und deutlicher als irgendwo sonst in der Musikgeschichte nimmt auch die Musik Anteil an ihren Geschehnissen. Physikalisch-akustische Phänomene werden hier wirksam und beschwören schnell und leicht eine Anzahl von charakteristischen Stilelementen herauf. Was gleicherweise einer Revolution wie einem musikalischen Kunstwerk Ausdruck verleiht, bleibt Jahrzehnte hindurch in diesem befruchtendes Urelement: ein gewisser Rhythmus und sein zugehöriges, ihm neu entspringendes Melos. Man möge berücksichtigen, daß die äußeren Merkmale einer solchen ausgedehnten fanatischen Revolution, daß etwa der Rhythmus einer Soldatenschar, Geschrei und Bewegungen einer aufgepeitschten bastillestürmenden Masse, letzten Endes in ihrer Eigenschaft als hörbare Elemente am ehesten gerade in die Musik einzugehen vermochten, gerade in dieser Kunst bestimmte, die ganze Epoche hindurch gleichbleibende rhythmische und melodische Formeln ausprägen konnten. E. Bücken faßt in seinem Buche „Der heroische Stil in der Oper“ (S. 77) einmal kurz die wichtigsten dieser „Formeln“ zusammen; es sind „gewisse stereotype rhythmische Motive“, darunter „besonders Synkopenmotive“, dann eine „stark differenzierte Harmonik, verminderte Septakkorde, scharfe Vorhaltsbildungen, ein grelles Aufeinanderplatzen von kleinen Sekunden.“ Es sind alles in allem diejenigen Grundkräfte, die in kürzester Frist einen neuen musikdramatischen Stil erzeugen, deren Aufschäumen wir zuerst in den Revolutionsopern eines Gossec, Henri Berton, Grétry, in den republikanischen Festgesängen Méhuls verspüren und denen wir später, vielleicht ausgeglichener und weniger verworren, in anderen Gattungen Méhulscher und besonders noch Cherubinischer Kompositionen begegnen. Aus ihrer organischen Gesamtwirkung entlädt sich — unvergleichbar mit ähnlichen Vorgängen der früheren oder späteren Geschichte — jener „élan terrible“, um es mit einem Worte Grétrys zu sagen (vgl. Bücken, a.a.O.) jener furchtbare Schwung, der dieser ganzen Zeit den Pulsschlag gibt und der sie zwingt, sich in einer denkbar typischen Weise zu offenbaren.

Es mag aus dieser Darstellung genügend hervorgehen, mit welcher Intensität die geistigen Aeußerungen der französischen Revolution nach allen Seiten hin verströmen mußten. Was Beethoven diese Revolution mit allem Interesse verfolgen ließ, das waren — wir wissen es teilweise aus seinen Briefen — einmal Erwartungen in bezug auf die Kunst, nicht zuletzt aber war es die Begeisterung und Verehrung für Napoleon, den großen Diktator römischen Musters und für seine mächtigen Heere. Nimmt man die oben gegebenen Andeutungen über Widmung und Entstehungszeit der Eroica-Symphonie hinzu, so ergibt sich nun ganz von selbst die Frage, ob hier neben dem oberflächlichen Hinweis auf die Revolution nicht auch eine innere Wesensverwandtschaft mit ihrer Musik nachgewiesen werden kann. Es ist innerhalb dieser begrenzten Betrachtungen freilich nicht der Raum vorhanden, im Verlauf von exakten stilkritischen Untersuchungen den Beweis zu erbringen; ich möchte darum nur die wichtigsten Anknüpfungspunkte aufzeigen, einige Untersuchungen zitieren, die von der Forschung bereits, vielleicht unbewußt, in dieser Richtung gemacht wurden, und daraus die Folgerungen für eine Aufführung ziehen.

Für die Musik der Eroica und von da ab noch mancher anderer Werke Beethovens bestehen solche Beziehungen zur französischen Revolutionsmusik in der Tat. Nicht so sehr eine neue Form oder bedeutendere Technik der Instrumentation, sondern jene charakteristischen rhythmischen und melodischen Strukturen, von denen die Rede war, sind die Nova der Eroica gegenüber den ihr vorausgehenden beiden Symphonien. Die kurze Epoche der ersten Republik hatte die Rhythmen komponiert, die auch Beethovens, dieses wahrhaften Republikaners Musik, durchbluten, und gerade deshalb möchte ich einen Satz wie den Wagnerschen, daß die Bezeichnung heroisch im weitesten Sinne zu nehmen und keineswegs nur etwa auf einen militärischen Helden bezüglich aufzufassen sei, negieren oder in einem gewissen Sinne Gegenteiliges von ihm behaupten. Wenn die Eroica-

Musik auch keinen Augenblick als Programmusik in der von Wagner bereits abgelehnten Auffassung anzusehen ist, so darf doch nicht unbemerkt bleiben, daß ihre Tongebilde von einer gewissen konkreten Natur sind, jener Natur des „élan terrible“ nämlich, der zweifellos niemals ohne einen Zusammenhang mit dem napoleonischen „Militär“ denkbar ist. Nicht das Schicksal eines einzelnen militärischen Helden kann als Gegenstand der Symphonie anerkannt werden, wohl aber eben dieser élan, diese große unsichtbare Individualität, welche sich in den Macht und Schutz der Republik verkörpernden Heeren — so wenigstens sah der ahnungslose Beethoven die Dinge — zum Ausdruck brachte. An Hand des heute sehr detaillierten biographischen Materials dürfte unschwer nachzuweisen sein, daß Beethoven tatsächlich Gelegenheit hatte, von dieser französischen Revolutionsmusik Kenntnis zu nehmen, daß der Geist dieser Musik auch ihn entzündete und sich, mit seiner eigenen Auffassung von Revolution und Menschenrechten verschmelzend, in seinem persönlichen Stil, der nach Anlage und Streben längst auf halbem Wege entgegenkam, zu einer heroischen Symphonie kristallisierte. Die beweisliefernden Vergleiche müßten vor allem mit Méhul und Cherubini geführt werden, besonders mit Werken des letzteren, weil hier auf der Basis gleicher Gattungen verglichen werden könnte. A. Sandberger deckt im zweiten Band der ausgewählten Aufsätze zur Musikgeschichte: Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethoven-Literatur im Kapitel „Beethoven und das Bonner Opernrepertoire seiner Zeit“ schon einige, wenn auch teilweise früher liegende, so für die Gesamtbeurteilung doch nicht unwichtige Beziehungen Beethovenscher zu Grétryscher Musik auf und sagt: „Ausführliche Vergleichungen, die ich anstellte, zeigen, daß insbesondere Grétrysche Tongedanken es Beethoven angetan hatten. ... Und zwar ist nicht nur Beethovens Melodik, sondern auch seine Rhythmik befruchtet worden durch Grétry, der in rhythmischer Beziehung so viele feine und interessante Momente aufweist.... Weiter begegneten Beethoven in der Opéra comique nicht selten Gesangstücke in Kanonform und Ouverturen mit Trompetensignalen (Grétry, Méhul) ... Beethoven hatte eine Saison lang Gelegenheit, diese Werke auch mit französischem Text zu hören: Januar und Februar 1786 ließ Kurfürst Max Franz in Bonn die eben entlassene französische Truppe des Kurfürsten von Kassel spielen, welche nun acht Opern von Grétry, drei von Dezède, zwei von Philidor usw. in französischer Sprache zur Aufführung brachte.“ Sandberger läßt dann einige Notenbeispiele folgen, die eine oft verblüffende Aehnlichkeit z. B. Grétryscher Opernmelodien mit Beethovenschen Ouvertüren (König Stefan, Leonore Nr. III) dartun. Solche erste wichtige Versuche der nach dieser Richtung gehenden Forschung bilden den Grundstein für eine Materialsammlung, aus der es gilt, die Richtung festzulegen, in die im besonderen Beethovens Eroica, schließlich aber das Beethovensche Gesamtwerk überhaupt gehört. Nie und nimmer kann diese Richtung — um es ein wenig vage, aber zusammenfassend zu sagen — die romantische sein! Für die Eroica habe ich Allgemeines über ihre Stilzugehörigkeit vorausgenommen. Es sollen nun die daraus resultierenden Forderungen für eine Wiedergabe der Symphonie bestimmt und damit gleichzeitig melodische, rhythmische und satzbautechnische Einzelheiten, die zum Beweise meiner Ausführungen dienen können, hervorgehoben werden.

Ist auf irgend einem Wege einmal das Wesen der Eroica, so wie es hier dargestellt wurde, erkannt — und sei es nur durch ein echtes und natürliches Nachfühlen der melodischen Linien, auf welche Weise tatsächlich zwei oder drei Dirigenten zum gleichen Ziele gelangt sind — so ergibt sich als erste und allgemeinste Forderung für eine Interpretation, welche die Intentionen des Komponisten erfüllen will, nie erlahmende Schwungkraft und eine starke Differenzierung des Rhythmischen. Die rhythmischen Elemente, und zwar ganz bestimmte, haben in dieser Symphonie den Vorrang vor allen anderen. Wohl kaum ein anderes Werk Beethovens vor der dritten Symphonie hat beispielsweise so viel Synkopenrhythmus aufzuweisen wie der erste Satz der Eroica. Auch die thematisch leichteren Stellen der Symphonie, etwa im ersten Satz das zweite Thema in B dur, im letzten Satz die dritte Variation mit neuer Melodie in Oboe und Klarinette vertragen keine lyrische Ausdeutung, womit merkwürdigerweise fast immer eine Tempoverzögerung verbunden wird, auch diese beiden Themen sind von jenem einzigen, das ganze Werk beherrschenden Elan eingegeben und in erster Linie rhythmisch zu fixieren. Daß für das eben erwähnte zweite Thema des ersten Satzes ein so gern angewandtes überschwängliches Portamento und ein Dehnen des Vorhaltes im vierten Takt durchaus unangebracht ist, geht schon daraus hervor, daß wir es bei diesem Thema nicht mit einer auf einer einzigen Linie schreitenden Melodie, sondern, wenn auch nicht mit einer rein imitatorisch aufbauenden, so doch zum mindesten durchbrochenen Arbeit zu tun haben. Aehnlich gedehnt und lyrisch werden dann vielfach zwei andere Nebenthemen des ersten Satzes — ich führe absichtlich zunächst zweite und Nebenthemen an, weil hier am häufigsten die „romantische“ Deutung einsetzt — behandelt: das sich dem Hauptthema angliedernde Zwischenthema in B dur und das in der Durchführung nach einem dissonanten, gewaltigen Ausbruch des ganzen Orchesters plötzlich in leisem e moll beginnende Nebenthema. Man beachte bei diesen Themen einmal die rhythmische Struktur, wie sie in den Staccato- und Pizzicato-Bässen fortgesetzt wird, und man wird den Irrtum mancher Auslegungen, die hier ein Zurücksinken der Kräfte vor all-

zugroßen Hindernissen sehen wollen, oder eine „resignierte Betrachtung darüber, daß all das Aufgebot der Kräfte nicht imstande war, siegreich durchzudringen" — wie Max Chop einmal von der e moll-Stelle sagt — hinreichend erkennen. Gerade hier liegen bereits wieder verhaltene, aber darum um so leichter zur Explosion zu bringende Kräfte, was beim e moll-Thema ja auch das fast ohne jede weitere Ueberleitung einsetzende Hauptthema bestätigt. Ein vorübergehendes Aufgeben der Kraftanstrengungen kann höchstens in den vier kurzen Streichertakten, die der e moll-Phrase vorangehen, empfunden werden, wenn nicht auch diese Takte nach ihrer Stellung zwischen zwei verschiedenen Aeußerungen ein und derselben Kraft viel mehr als eine Pause zum Atemschöpfen zu gelten haben. Das Hauptthema selbst des ersten Satzes muß seiner ganzen Anlage nach ebenfalls zuerst rhythmisch gewertet werden; als melodisches und harmonisches Gebilde zeigt es nur die spärliche Kontur einer Fanfare. Welche großartigen dramatischen Funktionen diese Fanfare freilich verrichtet, das zeigen nicht nur die Fortissimo-Stellen der Reprise, sondern schon gleich die fast nach Art einer Durchführung gestalteten acht ersten Takte der Symphonie da, wo das Thema mit Wucht in den verminderten Septimenakkord gestoßen wird. Sollte man glauben, daß manche Aufführungen es fertig bringen, angesichts dieses verminderten Septimenakkordes die melodisch-rhythmische Linie im vierten Takt des Themas abzusetzen und das cis der Bässe zurückhaltend und nur in widerstrebendem piano ertönen zu lassen?! Die Hauptgefahr für den Trauermarsch liegt ebenfalls in einer lyrisch-pathetischen Behandlung, welche unausbleiblich eine oft maßlose Verschleppung des Tempos, willkürliche Ritardandos und Fermaten zeitigt. Man sollte doch nicht vergessen, daß dieser Satz eben ein Marsch und keine Lamentation über den Tod irgend eines Helden ist, man sollte aus der Musik seines Mittelteiles und der Tripelfuge genügend erkennen, in welche musikalische Kategorie er gehört. Im Maggiore befindet sich sein Kulminationspunkt, am Ende der Wiederholung des Maggiorethemas gipfelt der ganze Satz in den strahlenden C dur-Triolen einer mächtigen Trompetenfanfare. Was bedeutet das? Es bedeutet einmal, daß in diesem Trauermarsch, die Elemente des Marsches — hier nicht im Sinne einer bestimmten Gangordnung, sondern im Sinne einer Daseinsbewegung des Lebenden — stärker und bedeutender sind als die der Trauer um Gestorbenes. Es bedeutet zugleich aber, welcher Art die Bewegungen des Lebenden sind und welcher Idee ihre musikalische Form- und Tongebung entsprang. Die häufigen, in jedem Satz der Eroica an wichtigen Stellen auftauchenden Horn- und Trompetenmotive weisen auch hier schon im Hinblick auf das Melodische, das noch nicht einmal die hervorragendste Seite der Symphonie ist, den richtigen Weg. Die heutige Durchschnittsauffassung von einem Trauermarsch mag der Wiedergabe des berühmten Chopinschen, dessen Dur-Mittelsatz ein schmachtendes Klaviernotturno ausmacht, und allen anderen nach diesem Muster verfertigten genügen, zur Erfassung der Beethovenschen Komposition reicht sie nicht aus. Sie macht aus deren zweitem Thema eine pathetische Phrase, die bezüglich des Zweiunddreissigstel-Laufs nach dem vorgehaltenen as mit dem unechten Augenaufschlag eines Dilettantenschauspielers unerträglich viel Aehnlichkeit hat, sie übertreibt Tempo und Dynamik der Cello-Solostelle, die den Uebergang zur Wiederholung des Hauptthemas in f moll bildet, sie faßt zu Anfang des Satzes die Schleifer der Kontrabässe, die auf der ersten Taktzeit kurz abgerissen einsetzen müssen und erst später im Verein mit den übrigen Streichern zu Triolen werden, als schleppende Vorschläge nach Chopinscher Manier auf, sie wendet schließlich schon zehn Takte vor Schluß des Satzes so viel pianissimo an, daß kurz vor den letzten Sforzandos nicht viel mehr übrig bleibt als das Knarren der Stühle, auf denen die Musiker sitzen. Scherzo und Trio gelingen erklärlicherweise bei allen Aufführungen noch am besten. Die Einfachheit ihres melodischen und rhythmischen Aufbaus läßt kaum größere Abweichungen in Auffassung und Wiedergabe zu. Schon früher ist diese Komposition als eine Lagermusik, als eine Darstellung des geschäftigen Treibens im Lagerleben der Soldaten empfunden worden und selbst H. Kretzschmar hielt diese Vorstellung für treffend genug, um ihr in seinem „Führer durch den Konzertsaal" Erwähnung zu tun. Sie packt in der Tat das Wesentliche dieses Satzes, dessen Synkopensforzandos nach dem Fortissimo-Einsatz des Themas, dessen Hornstellen im Trio ohnehin die organische Verbindung mit dem ersten Satz klar zum Ausdruck bringen. Das Finale spiegelt neben dem ersten Satz am reinsten das Wesen der Symphonie, es liefert zugleich einige der stärksten Anhaltspunkte zur Stützung der anfangs hergeleiteten Beziehungen zur Revolutionsmusik. Die Beweisführung ist hier insofern erleichtert, als Vergleichungen mit früheren Kompositionen Beethovens angestellt werden können. Bekanntlich wurde das Thema der Finale-Variationen bereits als Thema für die Klaviervariationen in Es dur Op. 35 verwandt, es findet sich ferner in einer Nummer der Prometheusmusik. Halten wir nun etwa die Klaviervariationen den Variationen im Finale der Eroica gegenüber, so werden sich auf den ersten Blick prägnante Unterschiede feststellen lassen, Unterschiede, die auf Einwirkungen neuer Elemente in den Eroicavariationen zurückzuführen sind. So gleich hinsichtlich des Themas selbst. In den Klaviervariationen eine plastische, fast pathetische Melodieformung in ausgehaltenen Halben- und Viertelnoten, im Finale der Eroica dagegen kurze, pochende Achtel-Pizzicati und erst in den späteren Variationen halbe Noten zwecks klarerer Unterscheidung

der Stimmen. Bemerkenswert ist ferner dabei, daß das, was im letzten Satz der Eroica das eigentlich variierte Thema ist, in der Einleitung der Klaviervariationen als Baß des Themas bezeichnet wird, der in den einzelnen Variationen nur gelegentlich und mehr in der Funktion eines Harmoniebasses auftritt, während das variierte Thema hier jene Oboenmelodie stellt, die im Finale der Eroica in der dritten Variation erscheint. Auch dies ist von Bedeutung für den Charakter der Eroica: hier ein Vorwiegen des unkomplizierteren und rhythmisch gestrafften Baßthemas, dort die Verwendung der mehr lyrischen Oboenmelodie. Am eindeutigsten aber unterscheidet jenes plötzlich und elementar aus der Variationenreihe des Eroica-Finales herausbrechende g moll-Thema diese von den Klaviervariationen. Dieses Thema, das nur noch durch den Rhythmus seines Basses und durch die einfachste harmonische Sequenz, Tonika-Dominante, in einem losen Zusammenhang mit dem Thema der Variationen steht, erklingt so gänzlich außerhalb derselben, daß seine Eingebung nicht restlos als ein logisches Ergebnis aus der bisherigen Entwicklung der Variationen zu verstehen ist, sondern darüber hinaus als die Absicht aufgefaßt werden muß, eine der letzten und eindrucksvollsten Entfesselungen jener Elemente, welche die Symphonie in allen Teilen gestaltet haben, zu bewerkstelligen. An dieser Stelle dürften sich wohl nur die geringsten Zweifel am Ursprung der Elemente erheben; Melodie und Rhythmus des g moll-Themas können ihn bestimmt nicht verleugnen. Dennoch muß man sich wundern, wie zage häufig dieser Abschnitt des Finales angefaßt wird und wie man unter allen Umständen seine Wirkung ins Leichte und gar Graziöse umzubiegen sucht. Freilich, eine Auffassung, wie sie die alle Konturen verwischende Romantik bevorzugt, ein solcher Standpunkt, für den gerade hier im letzten Satz der Eroica alles leicht, selig und gefühlvoll dahinfließt, wird ganz und gar nichts mit einem solchen strammen, alle falsche Lyrik hinausfegenden Revolutionsmarsch anzufangen wissen! Um so mehr gelingt von ihm aus gesehen dafür die große Geste des Gefühls im Andante-Sätzchen des Finales in Anbetracht der in den Baß verlegten Melodie.

Möchte man doch Beethovensches Pathos niemals mit den oft sehr zweifelhaften Unendlichkeitsbestrebungen einer gewissen romantischen Weltanschauung verwechseln! Die ausdrucksgewaltige Sprache Beethovens schöpft insbesondere seit der Komposition der Eroica aus einer ganz anderen Quelle; im Feuerstrom von Revolutionen wurde sie geschmiedet und so verkündet sie eine Freiheit, die darum vollkommen ist, weil sie durch innerste Gesetze gebunden wird. Beethoven erreicht das Göttliche auf einem anderen als romantischen Wege viel göttlicher, auf dem Wege männlichen Kampfes um diese Freiheit.

Beethovens wirtschaftliche Persönlichkeit / Von Univ.-Dozent Dr. Paul Nettl

Große Männer sind dem Schicksal verfallen, daß ihr inneres und äußeres Leben von der Nachwelt schonungslos aufgewühlt und zergliedert und einer lüsternen Menge preisgegeben wird, einer Menge, die an den vielen Menschlichkeitszügen der Helden der Geschichte ein willkommenes Mittel besitzt, das eigene mangelhafte Selbstbewußtsein zu stärken, in der Annahme, daß die ihr so vertrauten Schwächen das Wesen des Helden ausmachen. So macht sich denn im Hinblick auf den Geschmack des Publikums in der neueren biographischen Literatur eine Detailforschung breit, die in erster Linie das Allzumenschliche des Helden unter die kritische Lupe nimmt. Vom intimsten Liebesleben bis zum Medizinfläschchen gibt es kein Gebiet, das der biographischen Forschung nicht willkommenes Feld wäre.

Nun hat Dr. *Max Reinitz* in einem Buche: „Beethoven im Kampfe gegen das Schicksal" (Wien, Rikolaverlag) versucht, *Beethoven* als wirtschaftliche Persönlichkeit aufzudecken und darzustellen und man muß dieses Buch in der Tat als eine Bereicherung der Beethoven-Literatur betrachten, nicht nur, weil Reinitz eine ganze Reihe bisher noch unbekannter Quellen für die Beethoven-Forschung bloßgelegt, sondern weil er uns ein wirklich einwandfreies und klares Bild von den ökonomischen Verhältnissen des Tonheros gezeichnet hat. Der Titel des Buches sagt vielleicht mehr als der Inhalt sagen will und kann. Hört man von Beethovens Kampf mit dem Schicksal, so denkt man vielleicht mehr an die inneren schweren Kämpfe, die jeder große Künstler, ja jeder große Mensch gegen die Hunderte von Dämonen in der eigenen Seele auszukämpfen hat, vielleicht auch an sein tragisches Gehörleiden, das er indes heiterer ertrug als kleinere Geister, mit welchen er das gleiche Schicksal teilte (etwa Smetana), ja welches gerade seine größten Werke in so herrlich reiner Geistigkeit erstehen ließ. Man muß sich aber vergegenwärtigen, daß sein Kampf Tausenden von Alltäglichkeiten, unzähligen Banalitäten und einer Menge von Nichtigkeiten galt, sein Krieg gegen ein knauserndes Mäzenatentum, gegen egoistische Verleger und skrupellose Ausbeuter ging und seine Nerven im Kampfe gegen häusliche Sorgen und Plagen im Kreise der weiteren Familie der Zermürbung unterlagen. Sein Kampf gegen das Schicksal war in allen seinen Äußerlichkeiten ein qualvoller und aufreibender Guerillakrieg.

Der Kurssturz von 1809 hatte auch Beethoven stark in Mitleidenschaft gezogen. Napoleon hatte der Stadt Wien eine 50 Millionen Franken-Kontribution aufgetragen, zu welcher jeder Wiener Bürger innerhalb 48 Stunden eine nach dem Mietzins zu berechnende Quote abzuführen hatte. Aber erst durch den großen Finanzkrach von 1811 war Beethoven wirklich arm geworden, er wurde Rentner von entwerteten Renten, Besitzer von Bankozetteln, die nur ein Fünftel des Nominalwertes galten — „Miser et pauper sum — — " schrieb er damals. Wer zu jener Zeit das Glück hatte — das wird heute in Österreich und Deutschland auf Verständnis stoßen — kein Bargeld oder Schuldforderungen, sondern Ware, Grundbesitz oder gar Kunstwerke zu besitzen, der konnte den Staatsbankerott ruhig überdauern, ja unter Umständen sehr reich werden, da im gleichen Verhältnis wie die Bankozettel im Werte fielen die Sachgüter aufgewertet wurden. So wurden denn auch die Sachgutbesitzer und die Spekulanten reich, die Festbesoldeten und Rentner dagegen verarmten und unter diesen Verkürzten befand sich auch Beethoven, der von seinen Mäzenen eine Pension in devalvierten Bankoscheinen bezog. Erzherzog Rudolf und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky waren

es, die im Jahre 1809, da Jerome Bonaparte Beethoven als Hofkapellmeister mit einem Jahresgehalte von 600 Dukaten nach Kassel berief, den Meister in Wien zurückhielten und ihm eine Pension von 4000 Gulden zusicherten, die nun nach dem Geldkrach plötzlich nur 1000 Gulden wert war. Der Erzherzog valorisierte den Betrag sofort. Lobkowitz und Kinsky aber waren in diesem Falle keine Anhänger des „Aufwertungsprinzips", sondern bekannten sich zu dem Grundsatz: Gulden ist Gulden. Lobkowitz honorierte erst nach langem Prozeß 1814 die Kursdifferenz, während Kinsky viel später mit Beethoven einen unfürstlichen Vergleich abschloß. Übrigens wollte auch zu dieser Zeit die Firma Breitkopf & Härtel aus dem Finanzkrach zu ungunsten Beethovens profitieren, indem sie versuchte, von einem akkordierten Dukatenhonorar 50 Dukaten abzuhandeln, weil der Wechselkurs auf Augsburg (das damalige Zürich) und mithin auch der Dukaten gestiegen war. Aber Beethoven pariert mit richtigen, ganz kommerziell gedachten Argumenten, indem er auf die Stabilität der Weltwarenpreise verweist. Beethovens Kampf um das leidige Geld gilt natürlich nicht diesem selbst, er braucht vielmehr eine materielle Unabhängigkeit, um frei und sorgenlos arbeiten zu können. Im Verlaufe seines ewigen Kampfes stellt sich dann freilich das Bedürfnis ein, das erworbene Kapital, zu dem er während der Kongreßzeit den Grundstein gelegt hat, zu erhalten, die Substanz nicht zu mindern und da lernt man Beethoven — und dies ist vielleicht der interessanteste Teil an dem Reinitzschen Buche — in merkantilistischer Orientierung kennen. Freilich, ein Großspekulant, wie Voltaire oder Viktor Hugo ist Beethoven nie gewesen. Über Rat des Bankiers Eskeles (auch Arnstein, Henikstein und Geymüller spielen im Leben Beethovens eine Rolle) entschließt man sich zum Kauf einer Aktie der österreichischen Nationalbank, deren „liebliche Dividende" den Meister mächtig anzieht. Aus dieser einen Aktie werden aber im Laufe der Zeit neun und ein derartiges Wertpapier, das auf den Namen Beethoven lautet, wird von Reinitz faksimiliert abgebildet.

Auch die vielen Geschäfte Beethovens mit den Verlegern Steiner, Haslinger, Schlesinger, Artaria, Mollo, Breitkopf & Härtel, Schott u. a. werden in kommerzieller Hinsicht eingehend behandelt. Nur muß man dagegen Einspruch erheben, daß Beethoven aus merkantilen Gründen jene berühmte Stilwanderung in seinem symphonischen Schaffen herbeigeführt haben soll. Die Erklärung der berühmten Durchbrechung der symphonischen Form in der „Neunten" durch Reinitz ist mehr als gewagt. (Beethoven soll aus Geschäftsgründen den vokalen Teil dem instrumentalen folgen lassen haben, weil der italienische Geschmack die Vokalmusik bevorzugte!) Die unerhörte Behauptung steht — zur Ehre Reinitz' sei es gesagt — im Widerspruch zu einer anderen Stelle des Verfassers, der bekennt, daß das Schaffen Beethovens von seinen ökonomischen Interessen völlig unabhängig war.

Es ist richtig, wenn Reinitz im Schlußkapitel seines Buches darauf hinweist, welch ungeheuren materiellen Produktionsquell für die Nachwelt Beethoven bedeutet. Beethoven, Mozart, Schubert und die vielen anderen — sie lebten so armselig und dürftig — Mozarts Leib mußte in ein Massengrab, weil die Kosten für ein bürgerliches Begräbnis nicht aufzutreiben waren — aber ihre Werke haben ein Jahrhundert nach dem Tod ihrer Schöpfer unzählige Konzertagenten, Verleger, Drucker, Papierfabrikanten reich gemacht; für Beethovens Symphonien, Sonaten und Quartette arbeiten Tausende von Druckern und Notenstechern und die Musikhistoriker, -Schriftsteller und Feuilletonisten pflücken in dem immer wieder sich erneuernden Blumengarten über seinem Grab. Und wenn wir nach der Lektüre dieses Buches die Werke Beethovens hören, dann denken wir kaum noch an die Schlacken des Alltags von anno 1811, dann dämmert in uns vielleicht die Empfindung, daß das eigentliche Reich Beethovens nicht von der Reinitzschen Welt ist.

Bücher-Notizen Beethovens aus Zeitungen und Zeitschriften

Von WALTHER NOHL

In vielen Konversationsheften finden wir Notizen von Beethovens Hand, die allerlei betreffen, was seine Aufmerksamkeit besonders erregte. Bei seinem fortwährenden Eifer, sich weiterzubilden und zu unterrichten, wandte er sein Augenmerk auch auf Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt und zeichnete sich aus Zeitungen und Zeitschriften Titel usw. von Büchern und Schriften auf, die er für beachtenswert hielt.

Diese Notizen beziehen sich auf fast alle Wissensgebiete und geben zu Erwägungen und Schlüssen Veranlassung. Man ist erstaunt, zu sehen, auf wie verschiedene Gebiete sich sein Augenmerk erstreckte. Freilich wäre es verkehrt, aus der Anzeige eines Buches, z. B. eines, das über die Behandlung einer Krankheit handelt, zu schließen, er wäre selbst von dieser Krankheit befallen gewesen. Wenn wir aber, um nur ein Beispiel zu geben, sehen, daß er sich den Titel eines Werkes über die Multiplikation notiert, so mögen wir wohl daran denken, daß er nicht multiplizieren konnte, sondern, wenn diese Rechnungsart hätte angewendet werden müssen, sich die zu vervielfältigenden Posten untereinanderschrieb — manchmal eine stattliche Säule — und sie addierte.

Die Bücher und Schriften sind in Folgendem nach Wissensgebieten geordnet, und es ist angegeben, in welchem Heft sie zu finden sind. Einige wenige Erläuterungen schienen nötig. Sonst aber bleibt es dem Leser überlassen, diese Anmerkungen in Beethovens Lebensgeschichte einzufügen; sie werden eine nicht unwesentliche Ergänzung bilden. Daß manches Spreu ist, soll nicht verhehlt werden; indessen ist das ja in den Konversationsheften überhaupt oft der Fall. Eine Veröffentlichung der Notizen erscheint mir trotzdem nicht ohne Bedeutung zu sein.

1. Musik.

Türk große Klavierschule 12 fl:30 x bej Traeg. [1 (32) 1819].

(*Daniel Gottlob Türk*, 1750—1813, Universitätsmusikdirektor und Organist in Halle, gab eine „Klavierschule mit kritischen Bemerkungen" [1789] heraus.)

Forte-piano Schule von Müller bej Steiner 7te verbesserte Auflage — nebst einem anhange vom general Baß 7 fl:C.M oder 14 fl:w.w. [1 (32) 1819.]

(*August Eberhard Müller*, 1767—1817, Kantor an der Thomasschule in Leipzig und Hofkapellmeister in Weimar, gab 1804 eine „Pianoforteschule" heraus, eigentlich die 6. Auflage von Löhleins Pianoforteschule, bearbeitet von Müller. Die 8. Auflage wurde 1825 von Karl Czerny herausgegeben.)

13 overturen von Rossini zu 13 opern. [10 (24) 1820.]

Anekdoden und Bemerkungen Musik betreffend etc. aus dem Englischen von Michaelis leipzig 1819 kl. 8. 3 fl:45 x w.w. in der geroldschen Buchhandl. am Stephansplaze [13 (20) 1820.]

(*Christian Friedrich Michaelis*, 1770—1834, Dozent an der Leipziger Universität, gab 1814 „Uebersetzungen von A. Burghs Anecdotes of music" heraus.)

Rudiger oder Ruggiero von Metastasio noch ungedruckt, übersezt von Mosel Romantische oper [14 (23) 1820.]

(*Pietro Metastasio*, 1698—1782, berühmter Librettodichter. *Ignaz Franz, Edler von Mosel*, 1772—1844, Vizedirektor der Wiener Hofbühne und Kustos der Hofbibliothek, Musikschriftsteller und Opernkomponist, auch Bearbeiter Händelscher Oratorien, Führer im Streit für die deutsche gegen die italienische Oper.)

Neueste Tabelle für den ganz. Umfang der Flöte mit g Fuß etc. bej mollo. [34 (60) 1823.]

Sammlung hebräischer original-Melodien etc. etc. von lord Byron. 5 fl:CM. [34 (60) 1823.]

(George Noel Gordon, *Lord Byron*, 1788—1824, gab 1815 die „Hebrew melodies" heraus.)

* asioli Klavierjnstrumente auf die leichteste art zu stimmen. 2 fl:w.w. bej Artaria — [46 (84) 1823.]

Mörschner und jasper Der fertige orgelspieler oder Casualmagazin für alle vorkommende Fälle im orgelspiel herausgegeben von C. güntersberg 1te Theil u 2ten Theiles Ite abtheil. 4. Meißen zusammen 4 fl:C.M. [54 (125) 1824.]

Das wichtigste über Einricht. u Beschaffenh. der orgel u über das Zweckmäßig. spiel derselb. Von ernst Müller mit 3 Zeichnung. 8. Meißen 30 x C.M. [54 (125) 1824.]

× Müllers Orgel 2te vermehrte Auflage 8 Meißen 1823. Brosch. 45 x C.M bej Mörschner etc. Kohl Markt. [55 (127) 1824.]

Bej Mörschner etc. Kohlmark 257 Der fertige orgelspieler etc. etc. von C. Güntersberg 1-ter u 2-ter Band 4 fl:45 x C.M. [55 (127) 1824.]

Flek 7 Festchoräle für die orgel mit 4 posaunen 2 trompet. u pauken etc. gr: geheftet 24 x C.M. [55 (127) 1824.]

Veränderungen Für das Pianofort. über ein vorgelegtes Theme compon. von den vorzüglichst. Tonsez. u Virtuos. Wiens u. d. k. k. österreichischen Staaten 1 Abtheilung etc. [79 (25) 1825.]

von Kreuzer u. Baillot 2-te Auflage bej Peters im Bureau de musique × [115 (55) 1826.]

2. Philosophie, Logik usw.

bej Gerold Stephansplaz No 666 Sjstem der philosophie etc. von Dr. Fr. Calker, professor der p. in Bonn. Bonn 1820 gr.: 8. 3 fl:45 x : w.w. [13 (20) 1820.]

Süstem der logik von Dr. Chr. Eßer Elberfeld 1823 Baselersche Buchhandlung — gr. 8. preiß 1 thr. 12 gr. — [53 (14) 1823.]

aus der Religionswissens. der theoret. Philosophie der Mathemat. der Gesch. [66 (39) 1824.]

Bej Mörschner u jasper Die Denklehre in rein deutschem Gewande etc. von j. H. Tieftrunk, prof. zu Halle gr. 8. Halle 825 2 fl: C.M. [88 (68) 1824.]

(*Tieftrunk*-Halle, Anhänger Kants, veranstaltete 1798 eine Sammlung seiner Werke.)

Bürgers G. A. Lehrbuch der Aesthetik herausg. von Carl v. Reinhard 2 Bänd. gr. 8. 4 fl: 30 x C.M. [119 (133) 1826.]

(*Gottfried August Bürger*, 1748—1794, bekannter deutscher Dichter, gab 1825 sein „Lehrbuch der Aesthetik" heraus.)

3. Religion.

Sailers j. M. rede von der priesterweihung gr. 8. Landshut 1817 40 xr [1 (32) 1819.]

(*Johann Michael Sailer*, 1751—1832, bekannter katholischer Theolog und Pädagoge. Er spielt zur Zeit des Prozesses Beethovens mit seiner Schwägerin eine Rolle; man hatte vor, den Neffen Karl bei Sailer in Pension zu geben.)

Geistliche übungen für 3 Tage gedichte von C. Z. werner 8 Wien 1 fl: 30 x bej Wallishauser. [1 (32) 1819.]

(*Zacharias Werner*, 1768—1823, Dichter und seit 1814 katholischer Priester, der in Wien predigte.)

in allen Buchhandlungen Friedrich Christians Vermächtniß, an seine söhne etc. etc. von j. M. Sailer 2 Theile — mit des Verfaßers Brustbild 2te Verbeß. u. Verm. Auflage 1 fl: 30 x w.w.

von eben dems. Goldkörner der weißheit u. Tugend zur Unterhaltung für edle Seelen in 2 abtheil. 3te Verb. u. Verm. Auflage. 1 fl: 12 x w.w.

von eben d.s. kranken bibel 3te Verm. u. verb. Auflage 1 fl: 30 x w. w.

Gottes Vorstellung von Motall oder so etwas. — [4 (30) 1819.]

* Geschichte der Religion jesu von L. Graf zu Stollberg etc. etc. bearbeitet etc. von j. Moriz etc. Gr. 8. Wien 1825 2 Bände etc. preiß 2 fl: 30 x C.M. bej Vallis hauser am hohen Markt Nr.543 [91 (99) 1825.]

(*Friedrich Leopold Graf zu Stolberg*, 1750—1819: „Geschichte der Religion Jesu Christi", Hamburg, 1806—18, 15 Bände.)

4. Deutsche Literatur.

Des Meister Hans Sachs Historien u gute Schwänke etc. etc. 8—1818. Brosch. 2 fl: 30 x — bej graff am Franziskanerplaz. [1 (32) 1819.]

(*Hans Sachs*, der bedeutendste der Meistersinger, 1494—1576.)

2 fl: 30 x Sappho auf Postdruckpapier bej Wallishauser.

(*Sappho*, Drama von Franz Grillparzer [1791—1872], erschien 1818.)

nüzl. u. jntressante Militär-Skizzen etc. etc. 2ter Band von johann von Nucé Brosch. = 5 fl: bej gerold. bej wimmer, dem jägerhorn gegenüber.

N.B. Die pichler gibt hier in Wien ihre Schriften verbessert heraus. [13 (20) 1820.]

(*Karoline Pichler*, geb. Greiner, 1769—1843, Romanschriftstellerin. Ihre „Sämtlichen Werke", 60 Bände, erschienen 1820 bis 1845 in Wien.)

neben dem goldenen jägerhorn bej Wimmer — Fidelich von Sigmaringen etc. 1 fl: 30 x: genovefa et neu erzählt etc. 1 fl: 30 x [15 (19) 1820.]

Theaterzeitung No. 15 den 4ten Februar 1823 hier ist ein schönes Gedicht fängt an „wie lange willst du säumen? Das Gedicht ist von leitner [21 (10) 1820.]

(*Karl Gottfried Ritter von Leitner*, 1800—1890, steirischer Dichter, von dessen Gedichten einige von Franz Schubert vertont sind.)

Sammler No. 48 22. april 1823 Schönes gedicht von Theophania. [30 (96) 1823.]

* supplement-Bände zur Taschenausgabe von Schiller werken (Bände sind zu ein Thlr 16 gr. zu haben) bei Friedrich christ. wilh. Vogel in leipzig. [46 (84) 1823.]

* wallishauser hohen Markt Schillers Leben von Döring mit portrait Schillers etc. brosch. 48 x [85 (69) 1825.]

ramlers poetische werke herausgeg. von Göcking 1 fl: 8 x C. M. mit broschüre. bej Bauer im Schottenhofe — Die Auflag. besteht aus 4 Theilen taschen Format [85 (96) 1825.]

(*Karl Wilhelm Ramler*, 1725—1798, Berliner Dichter. *Leopold Friedrich Günther von Goeckingk*, 1748—1828, wie Ramler Dichter des Gleimschen Freundeskreises, gab 1800 Ramlers „Poetische Werke", 2 Bände, in Berlin heraus.)

* Beatus von wilhelm Blumenhagen aglaja 12ter jahrgang. [98 (76) 1825.]

* lessings gedichte 2 Bändchen 48 x C. M. an der Ecke der grünangergaß No. 850 [108 (130) 1826.]

5. Deutsche Grammatik, Lesebuch etc.

No. 2 H A Kerndörffers Materialien für den ersten Unterricht in der Declamation zur Bildung eines guten richtigen und schönen Mündlichen Vortrags. 8. leipzig. 1 fl: 18 x w. w. No. 1 [siehe beim Rechnen!] u. No. 2 sind bejde bej gerold am Stephansplaz zu haben. [1 (32) 1819.]

bej wallishauser in der Neuburgergaße No. 1177 Kerndörffer H. A. Materialien für den ersten Unterricht in der declamation etc. 8 leipzig 1820 1 fl: 36 x w. w. [13 (20) 1820.]

erster Theil 2-ter des Lesebuchs für die landschulen etc. in Wien bey St. Anna, johannisgaße 1820 [34 (60) 1823.]

* Berlin bej dunker u Humblot u in allen Buchhand. zu haben — Theodor Heinsius Teut, oder Lehrbuch der gesammten Deutschen sprachwissenschaft 3te verbeß. vermehr. Auflage 5 Bände in 8. preiß. 5 rthlr. [75 (18) 1824.]

(*Otto Friedrich Theodor Heinsius*, 1770—1849, Professor und Rektor am Grauen Kloster in Berlin Der Titel des Werkes: „Teut, oder theoretisch-praktisches Lehrbuch der gesamten deutschen Sprachwissenschaft", Berlin, 1807—1812, 5 Bände)

Kohlmarkt gräfl Clarißsches Hauß J. H. F. Meineke's Handwörterbuch der Metrik etc. etc. 8 leipzig 1825 1 fl: 36 x C.M. brosch. [85 (69) 1825.]

* Theorie u. litteratur der deutschen Dichtungs Arten von ph. Majer in der Geroldsch. Buchhandlung. [104 (101) 1826.]

6. Alte Sprachen und Altertumskunde.

1te grammatikal klaße lateinische sprachlehre für Anfänger leonharts leitfaden für diese u. die andern grammatikalklaßen. [9 (33) 1820.]

Bej Volker obere Bäckerstraße No. 813 Val chr. Fr. rost etc. grichisch-deutsches Schulwörterbuch mit durchgängiger Bezeichnung der quantität zweifelhafter Silben gr: 8 Gotha 1820 Der prenumerations-preiß fürs ganze ist 7 fl: 30 x w. w. Die erste Hälfte ist schon zu haben — [14 (23) 1820.]

bej Heubner Bauernmarkt No. 629 F. w. Döring Anleitung zum übersezen aus dem deutschen ins lateinische etc. 2 theile. 8. leipzig. 1820 1 fl: 54 x C.M. [14 (13) 1820.]

Anarchasis reisen etc. 7 Theile komplet Schräntlsche Auflage 16 fl. [1 (32) 1819.]

(Der französische Altertumsforscher Barthélemy (1716—1795) schrieb ein Buch: „Voyage du jeune *Anacharsis* en Grèce", Paris 1788, deutsch in Berlin 1799, 7 Bände, in welchem er von der Bildungsreise eines skytischen Königssohnes nach Athen zu Solons Zeit berichtete.)

C. Ph. Funke's kleines realschul lexikon etc. zum Verstehen der alten classiker wohlfeile Ausgabe in 2 Bänden Brosch. 7 fl: 30 x. Geroldsche Buchhandlung Stephansplaz No. 665 [1 (32) 1819.]

Xenophons reden u. Thaten des Sokrates. 3 fl: W.W. 30 x bejm Antiquar in der Currentgasse hinter der alten Jesuitenkirche [7 (34) 1820.]

Bej Fridrich Vilke obere Bäckerstrasse No. 110 Ciceronis M. F. de officiis libri tres bearbeitet von Dengern 1820 4 fl: 24 x: w. w. 2te Sehr vermehrte u. verbeßerte Auflage — [10 (24) 1820.]

Köppen J. H. J. erklärende Anmerkungen zum Homer 6 Bde in 2n 3n Bd. 3-te Auflage, 4n u. 5n Bandes 2-te Auflage 8. Hannover in der Hahnschen Hof Buchhandlung. 6 Thlr. [12 (x) 1820.]

bej Härter Frejung eine Merkwürdige Ausgabe der alten classiker zu erfragen auf Subscription von Stuttgarter gelehrten macht. Die ältesten Sallust-Editionen [15 (19) 1820.]

aus dem neu gefundenen irrländischen Ossian ein ges. [15 (19) 1820.]

Feßler-Marc-Aurel 1810 — 8 fl: w. w.

Feßler Aristides u. Themistocles 1809 um 4 fl: w. w. [23 (x) 1823.]

(*Ignaz Aurelius Feßler*, 1756—1839, berühmter Freimaurer, Professor der orientalischen Sprachen und Kirchenrat, schrieb u. a. geschichtliche Romane, wie „Mark Aurel", Aristides und Themistokles" u. a.)

* Bej Bauer Bald (jac) Carmina etc. 4 fl: 15 x [54 (125) 1824]

(Wohl die „Carmina Mariana" des Jesuiten und Kanzelredners Jakob Balde, 1604—1688, dessen lateinische Dichtungen die Aufmerksamkeit Herders und Goethes erregt hatten.)

Doll Bischofgaße wielands übersez. 16 Bände. Kupfer Bildniße — gr. 8. Wien 1813 bis 1823 ungeb. 12 fl: C.M. lucian Cicero Horaz Satiren Horaz Briefe jsokrates Panegiricos Xenophons Gastmahl u. Sokrates Gespräche Aristophanes, Euripides (jon, Helena) [80 (79) 1825.]

(*Christoph Martin Wieland*, 1733—1813, bekannter deutscher Dichter. — *Lukianos*, 125—180 n. Chr., der „griechische Voltaire". Wielands Uebersetzung der sämtlichen Werke Lukians, Leipzig, 1788—91. 6 Bände. — *Marcus Tullius Cicero*, 106—43 v. Chr., berühmter Redner, Verfasser von Reden, rhetorischen philosophischen Schriften und Briefen, letztere von Wieland übersetzt, 1808—1827, 2 Bände. — *Horaz* (Quintus H. Flaccus) *Horatius*, 65—8 v. Chr., schrieb 2 Bücher Satiren (sermones) und 2 Bücher Briefe (Epistulae). Wieland übersetzte seine Satiren, Leipzig, 1786. — *Isokrates*, 436—339 v. Chr. Sein „Panegyrikos", eine Festrede. — *Xenophon*, 434—355, griechischer Geschichtsschreiber, „Symposion", ein Gastmahl des Sokrates. — *Sokrates*, 469—399 v. Chr. Die „Platonischen Dialoge". — *Euripides*, 480—406, griechischer Dramatiker. — *Aristophanes*, 450—385, griechischer Lustspieldichter. Wieland, Aristophanes (Attisches Museum).

Mörschner u. jasp. Sammlung der Römischen Classiker in einer neuen deutschen Uebersez. des C. Corn. Tacitus agricola übersezt u. erläutrt von Dr. H. w. F. Klein 8: München 1825. brosch. 48 x C.M. [90 (64) 1825.]

* Baumgärtnersch. Buchhandl. im ausland aber in allen deutschen Buchhandl. zu haben Katechismus der rhetorik nach quintilian von Dr. Fr. Philippi gr. 8. 1826 18 Grosch. [104 (101) 1826.]

(*Marcus Fabianus Quintilianus*, 35—100 n. Chr., römischer Redner. Sein Hauptwerk: „Institutio oratoria".)

bej Fleischmann in München pausanias von Hellas etc. übersezt etc. von Wiedach I-ter Theil mit plan von Athen 1826 1 rthlr. 6 gr. oder 2 fl: 15 x [112 (128) 1826.]

Homers jlias u Odisse um 3 fl: 54 x C.M. 4 Bände gr. 8. reutling. 1819 mit 10 kupfern, auf Velinpapier ganz neu. broschirt. in Sauers Buchhandlung nächst dem Kärntner Thor 1019. — [117 (129) 1826.]

7. Ausländische Literatur.

Der Vampir Eine Erzählung aus dem Englischen etc. von lord Biron 40 x K.M. bej Schaumburg — [4 (30) 1819.]

(1816 schrieb *Byron* in der Villa Diodati am Genfer See den „Vampir", der aber Skizze blieb.)

bej Tendler u. Manstein wird auf Shakespeare's Werke, Deutsch Praenumeration angenommen, per Band 15 f. C.M. und Bloß Englisch. .. [68 (111) 1824.]

Taßo's befrejtes Jerusalem, von Gries übersezt. 2 Thl. 5 f 15 C.M. auf Druckpapier. Auf feinem 6 f C.M. Wallishauser am hohen Markte. [74 (74) 1824.

(Vom Neffen Karl für Beethoven aufgeschrieben.)

(*Johann Dietrich Gries*, 1775—1842: Uebersezung von Tassos Befreitem Jerusalem Jena 1800—1803, 2 Bände. 14. Aufl. Berlin 1880.)

Vallishauser Hohen Markt prenumeration auf il parnasso italiano la divina comedio di dante alighieri — la gerusaleme liberata di Tasso — Orlando Furioso d'Ariosto orita di quattri ributti etc. preiß 4 fl: 15 x C.M. [85 (69) 1825.]

bej Maußberger walter Scotts werke 30 Bände der Band geb. im prenumerationspreiß 30 x C.M. alle 14 täge ein Band [117 (129) 1826.] (Schluß folgt.)

*

Eugenie Schumanns „Erinnerungen"

Besprochen von ROBERT HERNRIED

In unserer Zeit der Gärung ist die Kunstbetrachtung der Menschen so wenig einheitlich wie kaum je zuvor. Die einen, deren wichtigste Lebensepochen sich im 19. Jahrhundert abspielten, sind ganz in diesem verankert und können weder zu neuen Grundsätzen ein inneres Verhältnis finden, noch, da sie selbst rückblickend sind, den Zeiten, die weit vor ihrem Leben liegen, inneren Anteil widmen. Die anderen, Heutigen, sehen auf das, was sich im letzten Jahrhundert als große, evolutionäre Entwicklung begeben hat, verachtungsvoll herab. Sie verstehen diese Zeit nicht, weil ihnen die gefühlsmäßige Einstellung hierzu fehlt. Da aber jeder, gleichgültig welcher Gesinnung er sei, aus inneren Entwicklungsgründen heraus Anschluß an Gewesenes sucht, so haben auch sie das Gleiche getan. So ist es gekommen, daß ihnen das 17. und 18. Jahrhundert, ja sogar noch frühere Zeiträume, näher rückten als die erst kürzlich entschwundene Zeit.

Man spricht deshalb häufig gerade in Kreisen neuzeitlich eingestellter Musiker von der Zeit der Romantik als einer abgetanen und vergißt dabei nur, daß große Bewegungen immer wieder von neuem geboren werden, vergißt auch, daß die ablehnende Haltung gegenüber der Romantik auch unter den heute Lebenden keineswegs als einheitlich zu gelten hat. Ist doch das Gefühlsleben des deutschen Volkes in seiner Mehrheit, trotz Jazzband und ähn-

lichem Kunstimport, nach wie vor romantisch eingestellt. Mag dieses Gefühl auch oft arg verbildet sein, wie die auf die Tränendrüsen wirkende Kinoromantik beweist, so lebt es doch noch echt und wahr in der großen Menge derjenigen, welche an einer Wiedergabe romantischer Musik nach wie vor innere Erhebung und Freude finden.

So lebt auch *Robert Schumann* und sein Kreis für uns Heutige, ungeachtet aller kritischen Einstellung, von den wenigen Ultraradikalen abgesehen, noch in alter Weise fort, und es muß besonders Anteilnahme erwecken, wenn Erinnerungen aus seiner Familie erstmalig an die Oeffentlichkeit dringen. Von den acht Kindern Robert Schumanns sind noch drei Töchter am Leben und die jüngste derselben, Eugenie Schumann, hat soeben im Verlage J. Engelhorns Nachf., Stuttgart, unter dem Titel „Erinnerungen" der Mitwelt ein künstlerisch hochinteressantes, dabei lebenswarmes, gefühlstiefes und von edler Altersweisheit erfülltes Buch geschenkt.

Scheinbar wahllos fließen diese Erinnerungen und sind doch durch einen starken Grundgedanken gegliedert. Sie bewegen sich weniger um *Robert* Schumanns Gestalt, da sich seiner die jüngste, spätgeborene Tochter kaum zu erinnern vermag, als um die verehrungswürdige Gestalt *Klara* Schumanns.

Ihr Leben wies zwei gleich starke Pole auf, die im Gegensatz zu der polaren Strömung im Innern der meisten Menschen, einander nie entgegenwirkten. Die Künstlerin und das Weib, die Mutter, waren beide gleich stark in ihr, wie sich in ihrem Innern Geist und Gemüt in gleicher Stärke paarten. Was diese Frau im Leben geleistet hat, grenzt schier an das Unglaubliche. Nach dem furchtbaren Zusammenbruch ihres Gatten fand sie die Kraft, die ganze Sorgenlast auf sich zu nehmen. Konzertierend zog sie durch die Lande, mußte ihre Kinder fremden Menschen anvertrauen und begnügte sich dabei nicht damit, Nahrung und Kleidung für dieselben herbeizuschaffen, sondern war unermüdlich tätig für ihre geistige und vor allem seelische Erziehung. Freilich ward ihr reicher Dank zuteil: ihre Kinder hingen mit begeisterter Liebe an ihr und die älteste Tochter Marie opferte ihr Leben der Mutter, die sie auf ihren Konzertreisen begleitete, geradezu auf. Die Kenntnis von dem stillen Heldentum dieser feinen Frauengestalt Marie Schumann allein lohnt schon die Lektüre des neuen Buches.

Aber es gibt mehr, viel mehr. Vor allem zeichnet es das Bild von Robert und Klara Schumanns Kindern. Die Anteilnahme an dem Hausmütterchen Marie, der originellen Schweigerin Elise, der reizvollen Gestalt Juliens wird vertieft durch das tragische Geschick des ältesten Sohnes Ludwig, der, erblindet und von der Welt abgeschlossen, sein Leben enden mußte. Und die Tragik verfolgte alle Söhne Schumanns. Denn auch Ferdinand, der zweitgeborene Sohn, starb an einer im deutsch-französischen Kriege erworbenen Krankheit im jugendlichen Alter von 24 Jahren. Die Briefe dieses im wahrsten Sinne hoffnungsvollen Jünglings an seine Mutter, welche Eugenie Schumann erstmalig veröffentlicht, wirken in ihrer geistigen Reife verblüffend, in ihrer inneren Tragik erschütternd, und seine Gedichte, deren einige seine Schwester wiedergibt, verraten so großes Talent, daß man die Trauer um den früh Dahingegangenen teilen muß.

Aus der Fülle der Gestalten, die Eugenie Schumanns Erinnerungen vor uns erstehen lassen, ragen Klara Schumann und Johannes Brahms hervor und es sind keineswegs nur Erinnerungen familiärer oder freundschaftlicher Natur, die unsere Anteilnahme erwecken, sondern eine Charakterisierung der beiden als Menschen und Künstler, wie sie ursprünglicher noch nicht gezeichnet wurde. Als Eugenie einmal ihrer Mutter einige Sätze aus Hiltys „Glück" vorlas, sagte Klara: „Davon verstehe ich kein Wort, aber ich meine, es sei eine ganz einfache Sache um das Glück; man muß ja nur unter allen Umständen seine Pflicht tun." Klara Schumanns, von ihrer Tochter geschilderte Selbstbeherrschung charakterisieren die Frau, Klaras Erklärung mancher Stücke ihres Gatten, die Schilderung ihrer Art, Klavier zu spielen und zu unterrichten, die Künstlerin auf treffendste. Wie sehr ihre Liebe zu Robert Schumann und seiner Kunst ihr Wesen zeitlebens beherrschte, beweist eine Episode: Die Familie Schumann wohnte jahrelang in einem kleinen, bescheidenen, aber reizend gelegenen Häuschen, das Klara Schumann in Lichtenthal bei Baden-Baden gekauft hatte. Eines Morgens wurde die älteste Tochter Marie durch ein sonderbares Rauschen geweckt. Sie lief ins Erdgeschoß und sah, daß von allen Seiten Wasser ins Haus stürzte, denn die Oos war übergetreten. Das Haus wurde alarmiert und die Hausbewohner rüsteten sich zur Flucht. Als Eugenie die Treppe hinauflief, um zu ihrer Mutter zu gelangen, fand sie diese in Hut und Mantel. Unter dem Arm aber trug sie drei schwere Notenbände, die erste Gesamtausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns, die kurz vorher in Rußland erschienen war. Es war das einzige Besitztum, das sie den Fluten entreißen wollte.

Besonders interessant ist das Buch in bezug auf die Klaviertechnik und die pädagogischen Anschauungen Klara Schumanns und Brahms', die sich oft durchaus nicht deckten. Die Verfasserin hat selbst einen Sommer lang Brahms' Unterricht genossen und weiß seine Lehren anregend wiederzugeben. Aus ihren Schilderungen erweist sich, daß Brahms den Klavierunterricht so betrieb, wie er leider nur selten betrieben wird: Durch Vereinigung von rein musikalischen mit technischen Anweisungen, wobei die letzteren bei aller Strenge ihrer Handhabung durchaus als Mittel zum Zweck aufgefaßt erscheinen. Charakteristisch, daß er melodische Figurationen legatissimo, harmonische Akkordzerlegungen molto leggiero spielen ließ, die Markierung technischer Akzente zugunsten genauer Bezeichnung der Phrasierung unterließ und daß er auf das dissonierende Durchklingen der Synkopen den größten Wert legte. „Meine Mutter regte vor allem Phantasie und Gemüt, Brahms vor allem die Denktätigkeit an", schreibt Eugenie Schumann in gerechter Würdigung ihrer beiden berühmten Lehrer.

Die Jahre rauschen an der Rückblickenden vorüber und mit ihnen zieht eine Reihe feiner Künstlergestalten vorbei: Joseph Joachim, das Ehepaar Herzogenberg, der Maler Anselm Feuerbach, Pauline Viardot-Garcia und viele, viele andere. Und sie alle werden uns in dem Buche menschlich nahegerückt. Klara Schumanns Ablehnung Richard Wagners und Brahms Aeußerungen hierzu, des letzteren knorriges, auch gegen Klara und Billroth oft launenhaftes Wesen, seine Art, Klavier zu üben und vieles andere wird anschaulich geschildert. Den Reiz von Klara Schumanns Klavierspiel lernt man auch als Nachgeborener begreifen, wenn man liest, daß Brahms ihr als Widmung in eines seiner *Liederhefte* die Worte schrieb:

„Frau *Klara Schumann*
der besten Sängerin."

*

Eugenie Schumann und ihre Geschwister haben die ganze innere Not der Kinder genialer Eltern durchgekostet. Die Liebe aber hob sie über alles hinweg. „Das Leben ist ein Erhärtungsvorgang, es erhärten sich mit den guten auch die weniger guten Eigenschaften, je nachdem Erfahrungen und Bestrebungen darauf einwirken", schreibt die greise Dame, in dem sie Brahms' Schroffheiten gütig entschuldigt. *Sie* aber hat das Leben scheinbar nur im Ertragen „erhärtet", denn ihr Gemüt blieb liebevoll. Darum auch kommt sie dem Leser menschlich nahe.

Melke mit Musik

Soweit sind wir nun: der Ruf „Melke mit Musik" darf jetzt gleich laut neben „Koche mit Gas", „Schlafe patent", „Bade zu Hause" erhoben werden. Denn vor uns liegt, im ersten Augusthefte der „Umschau" (Frankfurt a. M.) angekündigt, Dr. Berthold von Stettens Dissertation „Einwirkung der Musik auf die Milchsekretion von Kuh und Ziege". Aus ihr erfahren wir, daß bei der Milchbildung zwei Phasen anzunehmen sind, da die eine Hälfte der Milch in der Melkpause allmählich (in 10 bis 12 Stunden), die andere dagegen während des Melkaktes stürmisch (in 10 Minuten) gebildet wird, so daß also die Kunst des Melkers nicht in der größtmöglichen Geschicklichkeit des mechanischen Auspressens besteht, sondern darin, daß er die zweite Phase möglichst zu steigern und auszudehnen weiß. Hierbei nun, stellt der Verfasser fest, wird durch Einwirkung musikalischer Reize der Milchertrag *nicht unerheblich gesteigert*. Fünf Kühe, die 22 Tage unter ganz gleichen Bedingungen gehalten wurden, ausgenommen daß vom 7. bis 15. Tage das *Melken unter Musikbegleitung* erfolgte, ergaben einen durchschnittlichen *Mehrertrag* von 6,5 Prozent der Milchmenge. Derselbe Ertrag zeigte sich bei einem Versuch mit Ziegen. Die Tiere zeigten auch durch ihr äußeres Verhalten, daß sie auf die Musik reagieren, und es wurde bei einigen von ihnen ein *leichteres Zuströmen* der Milch während des Musikmelkens beobachtet.

Die Bedeutung dieser Vorgänge ist in ihren Folgen noch gar nicht zu übersehen. Zunächst, welche Perspektiven eröffnen sich unseren notleidenden Künstlern? Sie, die ewig unzufriedenen Großstadtmenschen, werden nun die *Rückkehr zur Natur* propagieren, sie werden aufs Land gehen und vor *Kühen* singen; sie, die früher (mancher Rezensent mußte es hören) vor *Ochsen* zu singen wähnten. Und unsere Landwirte werden nun rationeller wirtschaften, wenn Phonograph und Rundfunk, die ihnen jetzt die langen Winterabende kürzen, vor ihren Vierfüßlern aufgetischt werden. Was diese selbst angeht, so wird die Aesthetik zweifellos aus ihrem Verhalten beim akkompagnierten Melken wertvolle Aufschlüsse über das Wesen der Musik erhalten. So viel darf schon jetzt vermutet werden, daß atonale expressionistische Musik den Kühen schwerlich behagen wird. Weiß man doch, daß sie von Leuten stammt, denen sich die Milch frommer musikalischer Denkart schon längst in gärend Drachengift verwandelt hat. Wohl aber ist es möglich, daß jüngere Kuhmütter eine unziemliche Vorliebe für Shimmy und Foxtrott äußern werden, während ältere Matronen sich eher von Beethovens „Pastorale" oder Goldmarks „Ländlicher Hochzeit" werden begeistern lassen.

Die Auswahl eines passenden Programms dürfte überhaupt nicht ganz leicht sein. Wir versprechen uns viel von einem Potpourri zu d'Alberts „Stier von Olivera", weniger von Bizets „Auf in den Kampf, Toreador". Freundlichem Wohlwollen werden auch Kienzls „Kuhreigen" und Mozarts „O Isis und Osiris" begegnen, während beim Ziegenmelken an Debussys „L'après-midi d'un faune" zu denken wäre. Große Oekonomiebetriebe werden überhaupt um die Schaffung von eigenen *Melkorchestern* nicht herumkommen. Neben den *Kurmusikdirektor* tritt der *Kuhmusikdirektor*. Alles zum Heile der Kunst und — der Milch!

Dr. Erwin Kroll.

*



Atelier Leonhard, Berlin-Halensee.

Bach-Büste von Erna Cotta

Giuseppe Verdi: „La forza del destino" (Der Fluch des Schicksals)

Oper in vier Akten

Erstaufführung am Landestheater zu Altenburg

Diese in Deutschland kaum gekannte Oper, deren Textbuch von Fr. Piave, dem Librettisten des Troubadour, stammt, erlebte hier eine glänzende Aufführung. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Peruaner Don Alvaro, dessen Mutter die Tochter des letzten Inka war. Dessen Fluch traf seine Eltern, die auf dem Schafotte endigten, und lastet nun mit ganzer Schwere weiter auf ihm. Nach Spanien entflohen, bringt er Unglück über sämtliche Glieder der Familie des Marchese di Calatrava, dessen Tochter in Liebe zu ihm entbrannt war. Selbst die freiwillig von den Schuldigen auf sich genommene Buße und Kasteiung vermag das finstere Geschick nicht zu versöhnen. Am Ende steht er erschüttert an den Leichen seiner Braut und ihres einzigen Bruders, der wider Willen von seiner Hand gefallen war. — Diese reichlich düstere Haupthandlung erhält eine gewisse Aufhellung durch eingestreute heitere Episoden, die nur lose mit dem Stoffe verknüpft sind, aber durch die Kontrastwirkung die musikalische Darstellung vor Einseitigkeit bewahren. Zeitlich liegt die Schöpfung dieser Oper zwischen dem „Maskenball" und „Aida" und zeigt den Komponisten auf der Höhe seines ursprünglichen Schaffens. Auf harmonischer, durch dramatisch wirkende Baßführung reizvoll gestalteter Grundlage erhebt sich die gesangliche Linie, die sich dem Ohre ebenso leicht einprägt, wie sie dem Sänger dankbare Aufgaben bietet. Köstlichen musikalischen Humor entwickelt Verdi in den heiteren Volksszenen, die teilweise an bekannte Vorbilder erinnern, so z. B. die Kapuzinerpredigt im Feldlager, die in der geschickten deutschen Übertragung teilweise sogar Schillersche Worte unterlegt, und den munteren „Rataplan"-Chor, der an die „Regimentstochter" erinnert.

Dem Werke, das bisher nur einmal im Winter 1913/14 an der Neuen Oper in Hamburg deutsch dargeboten wurde, blühte jetzt ein von Akt zu Akt steigender Erfolg dank der sorgfältigen Vorbereitung und der glücklichen Besetzung der Hauptrollen. Den vom Fluche des Schicksals Verfolgten verkörperte Paul Ferd. *Boehle* und blieb der schweren Rolle auch gesanglich nichts schuldig. Von seinen unschuldigen Opfern der gräflichen Familie von Calatrava kamen ihm in überzeugender Darstellung und gesanglicher Kultur Emma *Redell* als Leonora und Walter *Großmann* am nächsten. Auch die zahlreichen Nebenrollen waren trefflich besetzt und halfen dem Werke zu einem durchschlagenden Erfolge, an dessen Gelingen neben dem begabten jugendlichen Spielleiter Rudolf Otto *Hartmann*, vor wenigen Jahren noch Schüler der

Münchener Kunstakademie, auch Dr. Georg *Göhler* als musikalischer Leiter hervorragende Verdienste hatte. Da viele auswärtige Bühnenleiter und Berichterstatter der Aufführung beiwohnten und von dem Werke hochbefriedigt schienen, so dürfte es wohl bald seinen Weg über die deutschen Opernbühnen machen, als erfreuliche und dankbare Bereicherung des oftmals stagnierenden Spielplans. *K. G.*

*

Hans Stieber: „Heilig-Land",

Musikalische Legende. Opernuraufführung in Essen

Mit einem dramatischen Opernoratorium „Der Sonnenstürmer" ist der 39jährige, in Halle geborene, in Hannover tätige Chordirigent und Vokalkomponist *Hans Stieber* 1921 durch die Chemnitzer Uraufführung hervorgetreten. Jetzt brachte das Essener Stadttheater mit viel Mühe und Sorgfalt in der Vorbereitung Stiebers zweites Bühnenspiel *Heilig-Land* zur Uraufführung, der einzigen Operntaufe, die sich diesen Winter in Essen vollziehen soll. Auch diesem Werk mangelt es an Bühnenwirksamkeit im Sinne des Instinktmäßigen, also dessen, was den Kern der dramatischen Sendung ausmacht. Ist es auch erfreulich, daß der Komponist die Nervenverwirrung der jüngsten Neutöner nicht mitmacht, so bleibt doch seine singende Kantilenenmusik zu stark im Oratorienhaften, daß man beinahe versucht ist, die Bühne für überflüssig zu halten. Ein paar schwache dramatische Impulse erwecken nicht den Eindruck selbständiger Gestaltungskraft. Wohl in rechter Erkenntnis dessen nennt er das theaterfremde Spiel eine *„musikalische Legende"*, schickt ihr einen musiklosen Vorspruch voraus, den man in Essen (mit seiner Einwilligung) ganz fortließ, und spricht nicht von Aufzügen, sondern von *Gesängen*. Wozu also das Theater? Genügt es nichs als musikalische Mission, wenn man berufen ist, sangbare Chöre, Lieder und etwas Kammermusikalisches zu schaffen? Stieber, dessen Instrumentierung zuweilen schleppt, zuweilen in Plattheiten verfällt, zuweilen auch aufhorchen läßt, hat sich auch sein romantisches Textbuch selbst gezimmert. Im Dialog befleißigt er sich legendärer Einfalt. Bewußt eingehaltene Armut des Ausdrucks wirkt monoton und trotzdem stellenweise so pathetisch, daß man sie unbequem empfindet.

Die originell erfundene romantische Rahmenbühne stand der schwer zu ergründenden Handlung im ersten und letzten Bild recht gut. Im mittleren hatte man sich allzu breiter Ornamentik und viel zu bunter Gegensätzlichkeit befleißigt. Als Vertreterinnen der Hauptpartien machten sich die Damen *Neitzer, Schwarz* und *Kirbach* verdient, in kleineren Partien die Herren *Favre, Gauß, Laholm* und *Lippmann*. Die männliche Hauptpartie sang und spielte Lothar *Lessig* mit großer Vehemenz. Schade nur, daß er sozusagen auf verlorenem Posten stand. Gleiches gilt von den verantwortlichen Leitern Dr. Erich *Hezel*, Architekt *Wild* und Kapellmeister *Wolfes*. Trotzdem ist ein starker Publikumserfolg zu verzeichnen, der wesentlich der guten Uraufführung zugeschrieben werden muß. Stieber und die Hauptpersonen wurden vielfach gerufen. *Rolf Cunz*.

*

Das neue Klavier-Konzertstück von R. Strauß

F*urtwängler* hat das neue Werk, das Richard Strauß für den einarmigen Pianisten Paul *Wittgenstein* geschrieben hat, mit großem Erfolg im Leipziger Gewandhaus aufgeführt. Allen Operngläsern und Lorgnetten zum Trotz handelt es sich hier um kein Sensationsstück, sondern um eine Herzensangelegenheit des liebenswerten Meisters. Er bezeichnet sein Opus 73 als „Parergon zur Sinfonia domestica" und fährt damit in der musikalischen Illustrierung der Straußschen Familiengeschichte fort — sofern es sich um allgemein menschliche Themen handelt, gewiß nicht anfechtbar! Der rührende Familiensinn des weltgefeierten Komponisten wandelt in den Krankheitstagen des geliebten Sohnes die innigen „Motive des Kindes" aus der Domestica sorgenvoll ab und läßt sie nach der Genesung wieder froh und spielerisch-heiter erstehen. (Die nämliche Vaterliebe schuf im „Intermezzo" die Szene am Bett des Kindes.) Den bedrückenden ersten Teil dieses neuen Stückes mag niemand besser deuten als der unglückliche Paul Wittgenstein, der des Lebens großes Leid genugsam erfuhr; und im fröhlichen Schlußteil findet gleicherweise die bewundernswerte Lebensenergie, die äußere Hemmungen eines hochstrebenden Kunstwillens sieghaft überwand, ihre Verherrlichung in Straußischen Jubel-Tönen. So ist das Ganze wirklich eine Herzensangelegenheit: Der junge kriegsverletzte Pianist empfing das Werk als Geschenk der Güte, dessen Verwertung außer Konkurrenz steht. (Denn eine Fassung für den üblichen Konzertgebrauch erscheint der pianistischen Struktur nach nicht lohnend.) Nur so ganz nebenbei wollen wir den Sensationslustigen den Gefallen tun und konstatieren, daß die einhändige Beherrschung der Klaviatur, insonderheit auch des polyphonen Spiels, bei Wittgenstein fabelhaft und unnachahmlich ist. *A. Baresel.*

MUSIKBRIEFE

Brünn. Ich habe noch über das letzte Ereignis der vergangenen Saison zu berichten, das aus dem Probedirigieren des heute an der Musikschule des Brünner Musikvereines als Direktor angestellten, aus Olmütz gekommenen Jos. Heidegger bestand. Zur Aufführung kam in dem hierfür vom Musikverein und den Philharmonikern bereitgestellten, und von einem unbekannten, ehrgeizigen, amerikanischen, leider zweiarmigen (mit Hinblick auf den bekannten einarmigen Spieler gleichen Namens) Pianisten zweifelhaftester Güte, Wittgenstein, zum Teile finanziell gedeckten Konzerte Mozarts g moll-Symphonie, das Klavierkonzert in C von Beethoven und die vom Komponisten selbst instrumentierten Beethoven-Variationen von Reger. Warum es auf Grund dieses Konzertes zur Wahl Heideggers zum Direktor des Musikvereines kam, ist wohl auch jenen unerfindlich, die seinerzeit dieser Wahl zugestimmt haben. Denn das erste diesjährige Musikvereinskonzert, in dem die Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, drei von A. Schönberg instrumentierte Bachsche Choralvorspiele und die V. Bruckner auf dem Programm standen, ließen ebenso wie beim ersten Konzert in Heidegger einen vollkommen temperamentslosen Durchschnittsmusiker erkennen. In wesentlich anderen künstlerischen Bahnen bewegte sich das erste Konzert der Philharmoniker unter Leitung eines bis jetzt unbekannt gewesenen, sehr begabten Zemlinsky-Schülers Hermann Adler, der zugleich vom Beginn dieser Saison die Kapellmeisterstelle an den vereinigten deutschen Theatern Brünns versieht. Im Mittelpunkt der Darbietungen stand die IV. Mahler-Symphonie, der dann das durch die tüchtige Violinvirtuosin Albertina Ferrari vorgetragene Vieuxtemps-Konzert (Op. 10) nebst kleineren Solostücken folgte. Was den Dirigenten Adler betrifft, so hat er sich nicht nur in diesem Konzert, sondern auch gelegentlich seiner Neueinstudierungen im Theater als durch und durch feinsinnige, stilistisch vollausgereifter Musiker erwiesen, der das ihm unterstellte Orchester zu Wirkungen bringt, wie sie kaum einem seiner Vorgänger geglückt sind. — Ergänzt sei der Bericht noch durch die Mitteilung, daß unter der umsichtigen Leitung des tschechischen Dirigenten Fr. Neumann M. Ravels Einakter „Die spanische Stunde" und u. a. Kreneks Concerto grosso sowie Respighis Concerto gregoriano zur Erstaufführung gelangten. *Br. Weigl.*

*

Chemnitz. J. S. Bach führte in die neue Konzertzeit. Zwischen einer Orgelvesper und einer „Motette" mit Werken des Thomaskantors unter Leitung des Petrikantors Ewald Siegert erinnerte ein „vorzeitiges" Konzert der städtischen Kapelle mit Generalmusikdirektor Malata an der Spitze an Bachs Todestag. Wera Schapira erspielte sich in einem eigenen Konzert Lorbeeren für ihre titanenhafte Leistung, die allerdings mehr technisch als musisch war. — Dr. Dulle weiß als musikalischer Leiter der Kammerlichtspiele Künstler von Weltruf nach Chemnitz zu

ziehen und hilft fühlbare Lücken im Musikleben der Stadt zu mildern. Ihm verdanken wir Genüsse erlesenster Art. Lamond ließ mit der Sonate Op. 90 seine Größe als Beethoven-Spieler ahnen und meisterte mit hoher Durchgeistigung die Paganinivariationen von Brahms. Manén spielte erstmalig in Chemnitz und stellte sich mit seinem spanischen Violinkonzert Op. 7 als Geiger sonnenlichter Klangbildung vor. Neue Klaviermusik von Skriàbine, Hindemith (Sonate für Viola d'amour), Bartok und Busoni spielte W. Meyer mit H. Charlier (Leipzig) und Konzertmeister W. Schaller. „Das Paradies und die Peri" unter Willi Stark (Verein Euphonie) und die „Schöpfung" unter Kantor Trägner (Lutherkirche) waren beachtenswerte Chorveranstaltungen. Aus den städtischen Symphoniekonzerten (Malata) bleiben die Uraufführung des Cellokonzertes von Kurt Strieglow (Dresden) und Siegfried Wagners Ouvertüre „Herzog Wildfang" in guter Erinnerung. Des heimischen Komponisten Hoyer „Lebenslied" stellt den gediegenen Versuch dar, eine Singstimme und ein Streichquartett zu einem Quintett zu vereinigen. Das Schachtebeck-Quartett mit Willi Hennig (Tenor) hoben das Werk in der Gesellschaft Chemnitzer Musikfreunde aus der Taufe. *W. R.*

*

Eisenach *(Bach-Fest)*. Nach dem Vorbild der Neuen Bach-Gesellschaft, die für ihre regelmäßigen und „wandernden" Bach-Feste des Meisters Geburtsstadt wiederholt als Festort bevorzugte, hatte diesmal der Bach-Verein Eisenach selbst es unternommen, seinen großen Sohn durch ein dreitägiges Fest zu ehren. Am Freitag abend eröffnete Paul Hopf das Fest mit einem Orgelabend; dazwischen sang Emmy Neiendorff (Dessau) mit ihrem klangvollen Alt mehrere geistliche Lieder aus Schemellis Gesangbuch. Der Kantatenabend des zweiten Tages gewann durch die einleitende Kantate „Es erhub sich ein Streit" von Joh. Christoph Bach erhöhtes Interesse, da dieses Werk vor 250 Jahren an gleicher Stelle uraufgeführt wurde. Die Partien waren mit Anni Quistorp-Leipzig (Sopran), Emmy Neiendorff-Dessau (Alt), Egbert Tobi-Düsseldorf (Tenor), Rudolf Bockelmann-Leipzig (Baß) gut besetzt. Das „Magnificat" wurde zum Höhenpunkt des ganzen Abends. Den Chor bildeten Musikverein, Liederkranz und C. Kuhns Frauenchor, der seine Aufgabe mit gutem Gelingen durchführte. Der dritte Tag brachte am Morgen eine Kammermusik mit Werken von Joh. Seb. Bach, Vorläufer und Zeitgenossen: Sonate D dur von Buxtehude für Violine, Cello und Cembalo mit E. v. Voigtländer, A. Steinmann, G. Ramin als Ausführende. Ramin spielte ferner für Cembalo allein: Suite d moll von Händel, sowie drei Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier mit virtuoser Technik und durchdachtem Vortrag und eine biblische Sonate von J. Kuhnau. Die eingeschobenen Frauenchöre von Aichinger, Schütz und Schein fielen hier vollständig aus dem Rahmen. Von Joh. Seb. Bach hörte man noch Sonate g moll für Violine allein und Sonate A dur für Violine und Cembalo. Am Abend folgte als letztes ein Orchesterkonzert: Werke von Joh. Seb. Bach und seinen Söhnen. Mit des Altmeisters Orchestersuite in D wurde dieses letzte Konzert unter Leitung von Konrad Freyse wenig glücklich eingeleitet. Abgesehen davon, daß das Orchester den Anforderungen absolut nicht gewachsen war, forderte das Tempo einzelner Sätze, so der Gavotten, geradezu zum Widerspruch heraus. Besser als sein Vater war Wilhelm Friedemann daran. Sein Orchestertrio in „B", — Maria Nikolai-Polaczek am Flügel verdient hier besondere Erwähnung — fand eine gute Wiedergabe. Es folgte Carl Phil. Eman. Bach: Orchestersymphonie in D. Johann Christoph Friedr. Bachs Septett in C war zweifellos der Glanzpunkt des Abends. Als letzter der Söhne erschien Joh. Christian Bach mit einer Symphonie in B. Am Schluß des Abends und zugleich des ganzen Festes stand noch einmal Joh. Seb. Bach mit der Bauernkantate. Die Soli sangen Erna Piltz, Kurt Griebe; jedoch hatte man nach diesem Abschluß nicht den Eindruck eines inneren Erlebens, das ein Bach-Fest eigentlich sein sollte.

Adolf Heinemann (Koblenz).

*

Erlangen. Bei Gelegenheit der „55. Tagung deutscher Philologen" in Erlangen brachte der Leiter des dortigen musikhistorischen Seminars Dr. Becking das von Georg Philipp Telemann (1725) komponierte scherzhafte Zwischenspiel: „Pimpinone und Vespetta, die ungleiche Heyrath oder das herrschsüchtige Kammermädchen" zur Uraufführung. Der durchschlagende Erfolg, den das entzückende Operchen in zwei Vorstellungen hatte, dürfte die seitherige Mißachtung des einst hochgefeierten Komponisten gründlich beseitigen. Mit nur zwei Darstellern, Streichtrio (Dr. Becking hatte Bratschen zugefügt) und Cembalo bietet er eine solche Fülle lebendigster, charakteristischer Musik, gleich schlagkräftig in Melodie wie in Rhythmus, daß man nicht müde wird, ihr zu lauschen. Das Textbuch behandelt den gleichen Vorwurf wie Pergoleses „Serva padrona", das wenige Jahre später entstand. Dr. Becking hat es aus der italienischen Urform sehr geschickt ins Deutsche übersetzt. Die Aufführung unter Beckings Leitung, mit Frau Didam-Borchers (Leipzig) als „Vespetta" und Herrn Max Gunder (München) als „Pimpinone"; Regie: Dr. Maier (Nürnberg); Orchester: das „Collegium musicum" der Universität war ausgezeichnet und zeigte, daß das zweihundert Jahre alte Werk noch durchaus lebenskräftig ist. *Br.*

*

Karlsruhe *(Oper)*. Man ist versucht von einer Wiedergeburt der Karlsruher Oper seit der Berufung des Generalmusikdirektors Ferdinand Wagner zu sprechen. Nicht mehr die übliche Schablone der Paradeoper im Allerweltsspielplan — die Parole lautet dahin, daß jede Vorstellung der Vollkommenheit so nahe zu bringen sei, wie es eben die technischen Mittel zulassen. Und die technischen Mittel sind gut. Nicht zu reden von dem, auf der Basis alter Tradition wohlgeschulten, klanglich vornehmen Orchester, sind jetzt eine Reihe solistischer Gesangskräfte vorhanden, mit denen dank ihrer schönen jungen Stimmen und dank ihrer Musikalität ein Ensemble bester Qualität erreicht werden konnte. Die Spieloper ist es, der Wagner bis jetzt den großen Vorzug gegeben. Neueinstudierungen von Donizettis Don Pasquale, von Freischütz, Wildschütz, der Widerspenstigen Zähmung, Fledermaus — diese Aufführung eine Strauß-Feier, die in ihrer hinreißenden Beschwingtheit mit zum Vollendetsten zählt, was in den Mauern des Karlsruher Landestheaters je zu hören war — geben beredtes Zeugnis davon. Die seriöse Oper war vielleicht etwas zu spärlich mit einer weniger guten Aufführung der Meistersinger, mit Webers Oberon und dem Lohengrin vertreten. Letztgenanntes Werk unter der Leitung des ebenfalls neu hergekommenen Ersten Kapellmeisters Dr. Heinz Knoell, eines Musikers von feiner, etwas geruhsamer Art, welche in nutzbringendem Gegensatz zu dem Feuer und der Leidenschaft Wagners steht. Auch als Konzertdirigent hat sich Wagner aufs glänzendste bewährt. Ungemein natürlich kam die „Fünfte" Beethovens heraus und Brahms' c moll-Symphonie steigerte sich in einen unglaublichen Schwung hinein. Zwei Opern-Erstaufführungen standen auf dem Spielplan; als erste Puccinis komischer Einakter „Gianni Schi-schi". Diese lustige Erbschaftsgeschichte ist in ein ganz köstliches musikalisches Gewand gekleidet. Abgesehen von der ab und zu auftretenden unvermeidlichen italienischen Schmalz-Kantilene, ist so viel unmittelbare Erfindung, so viel formale Rundung, sind so viel witzige, wertvolle Einfälle in dem Werkchen, daß man es zum Besten aus Puccinis Feder rechnen muß. Die andere Erstaufführung galt dem Schweizer Volkmar Andreäs Einakter-Zyklus, Abenteuer des Casanova. Wenn auch die Musik keineswegs Anspruch auf Originalität erheben kann — dazu sind zu viel Anklänge erhörbar und das absichtliche Sichbewegen in vorgeschriebenen Stilen kommt mehr der Not, denn der Tugend nahe — so verleugnet sich die Oper doch nicht als die Arbeit eines großen Könners. Den Höhepunkt bildet meines Erachtens das zweite Bild, eine graziöse, charmante Szene, wo die Musik blühend von Einfällen und Farben ist. Gemäßigter Verismus, ein bisserl Wiener Operette, auch etwas „Straußwiana" bilden den Rahmen für die anderen Stücke. Kein Mittel moderner Orchesterbehandlung ist dem Tondichter fremd. Den beiden neuen Werken blieb Dr. Knoell in ihrer musikalischen Wiedergabe nicht das geringste schuldig. Trotz der guten Aufführungen errangen sie sich keinen lauten Erfolg. Die Regie lag, wie auch die sämtlicher oben genannten Opern in den Händen des ebenfalls neuen Opernregisseurs Otto Krauß, dessen Tätigkeit sich besonders durch ein stark schöpferisches Moment auszeichnet. *Margarete Voigt-Schweikert.*

*

Königsberg. Durch die sinnlosen und verbrecherischen Korridorgrenzen ist Ostpreußen musikalisch noch mehr vereinsamt als früher. Während in Danzig sich so etwas wie ein internationales Theaterpublikum zusammenfindet, läßt sich der Musikwinter in Königsberg trübe an. Wir hatten bis jetzt zwei Opernhäuser, die solange gegeneinander konkurrierten, bis das ältere Institut, das Stadttheater, das jüngere zur Strecke brachte. Dieses, die Komische Oper, hat ihre Pforten geschlossen. Sie brachte uns trotz ihrer bescheidenen Mittel bemerkenswerte künstlerische Anregungen vor allem durch ihre Aufführungen zeitgenössischer Opern. Das Stadttheater begann mit Straußens „Intermezzo" recht verheißungsvoll, sah sich dann aber des mangelnden Besuchs wegen zu einer Desperadopolitik genötigt, die zeitweise das

Operetten- und Starsystem bevorzugte. Sehr erfreulich war die Wiederaufnahme des Straußschen „Rosenkavalier“ in den Spielplan; er ging unter Nettsträtters befeuernder musikalischer Leitung sehr wirkungsvoll über die Szene. Aus den Resten des Orchesters der Komischen Oper hat sich ein zweites Symphonieorchester gebildet, das unter der Leitung des inzwischen nach Kaiserslautern berufenen Kapellmeisters Mattausch in Stadt und Land wacker musizierte. Gerade unsere Provinzstädte sind musikalisch ziemlich spärlich versorgt, doch hat jüngst in Elbing ein sehr beachtenswertes modernes Kammermusikfest stattgefunden, und Allenstein weihte jüngst sogar ein modern eingerichtetes Schauspiel- und Operntheater ein. Die eigentlichen großen und volkstümlichen Symphoniekonzerte Königsbergs bringen vorwiegend altbewährte Musik, daneben auch Modernes in vorsichtiger Auswahl. Von neuen Werken lernten wir des Innsbruckers Emil Schennich ekstatische Fantasie für Streichorchester und Klavier, ein zwar ertrotztes und innerlich nicht zu Ende geschautes, aber doch Achtung gebietendes Werk, ferner Richard Wetz I. Symphonie, eine ehrliche, wenn auch bescheidene Opfergabe an den großen Pan Bruckner, kennen. Die heimische Künstlervereinigung des Königsberger Streichquartetts erwies sich an einigen Kammermusikabenden wieder als eine Körperschaft von feinster musikalischer Kultur. Dr. *Erwin Kroll.*

*

Leipzig. Das Leipziger Musikleben erinnert im Durchblick an ein Kaleidoskop: prachtvolle Einzelleistungen, die der Zufall wie leuchtende Steine bunt nebeneinander oder gar aufeinander stellt. Von Ordnung durch irgend ein gemeinsames Programm, durch einen höheren Willen, ist keine Rede. Die äußere Organisation steht im Zeichen blindwütiger Konkurrenz — welche die immer-noch-Musikstadt in solchen Ausmaßen indessen nicht mehr zu tragen vermag. Eine Vielzahl von musikalischen Premieren an irgend einem nüchternen Alltagsabend ist keine Seltenheit. Die beiden „Haupt-Stricke“, an denen man zu verschiedenen, wenn auch liebenswürdig bemäntelten Zwecken hin- und herzerrt, sind das städtische und das Symphonie-Orchester. Der Hauptteilhaber am großartigen Stadtorchester, das Gewandhaus, kämpft ohne Ermattung, aber doch unter Konzessionen, für seine ruhmreiche Tradition; und Gustav Brechers Oper wird das Orchester mehr denn je zu neuem Aufschwung brauchen. Noch schlimmer geht's dem Symphonie-Orchester, das als Rundfunk-Orchester (unter Szendrei) spielen und repräsentieren, als Instrument des Konzertvereins unter Scherchen (wahrscheinlich und hoffentlich!) der Moderne dienen, und als Philharmonisches Orchester (unter Gastdirigenten) die soliden Wünsche des breiteren gutbürgerlichen Musikpublikums erfüllen soll. Das Gewandhausprogramm zunächst besteht bis jetzt tatsächlich nur aus wahllos zusammengelegten „Steinen“, teils edler, teils problematischer Herkunft. Zwar haben wir schon drei große Symphonien gehört: Beethovens Zweite, Brahms Erste und Bruckners Achte. Aber die beiden äußeren dirigierte Furtwängler als Meister symphonischer Gestaltung, die mittlere Brecher mehr im musikdramatischen Stil. Auch große Solisten waren schon da: Adolf Busch, Alexander Borowsky, Arthur Schnabel; aber die Pioniere der Moderne spielten, als wüßten sie das Gewandhauspublikum nicht recht zu nehmen: Mendelssohn, Bach und Mozart. Noch tendenzloser waren die eingestreuten Neuaufführungen: das „Parergon“ von Strauß; ein musikalisch und technisch an sich sehr beachtliches „Vorspiel zu einer Tragödie“ von Paul Kletzki; und ein neues Werk von Hermann Ambrosius, das hübsche Einfälle in ausgezeichneter orchestraler Auswertung hat, aber unter erklügelten Formexperimenten sich doch etwas anmaßend als „Vierte Symphonie“ ausgibt. Ziele der Oper findet man vorerst in ausgezeichneter Erneuerungsarbeit. Nach der wunderhübsch inszenierten „Regimentstochter“ kündet sich die „Elektra“ an. Unser prachtvoller „Parsifal“ bekam durch den berufenen Wiener Bayreuth-Sänger Richard Mayr als Gurnemanz wiederum neue Züge. Der „Zigeunerbaron“ als Geburtstagsfeier wirkte zwar sehr musikalisch-spielopernhaft, sonst ziemlich langweilig. Den stärksten Eindruck in diesen Wochen hinterließ das schlecht besuchte, aber künstlerisch ganz einzigartige Gastspiel des „Moskauer Künstlertheaters“ als einer „Bühne des musikalischen Schauspielers“ mit „Perichole“ von Offenbach und „Ange Pitou“ von Lecocq. Auch Scherchen hat noch kein „Programm“: es bestach die überlegene musikalische Ausdeutung von mit Recht oder Unrecht verkannten Werken. — An solistischen Darbietungen gab es mehr als genug des Guten: Lauritz Melchior als glanzvollen, aber gesanglich unökonomischen „zweiten Caruso“, den urdeutschen Pianisten Edwin Fischer, den musikalischen Geigenvirtuosen Vecsey und den gefeierten, glanzvollen Manén, die unverwüstliche Elly Ney, den betörenden Chopinspieler Ignaz Friedmann, Frederic Lamond mit „Tournee-Programm“. Besonders zahlreich besuchten uns namhafte Streichquartette: neben dem Gewandhaus- und Schachtebeck-Quartett feierte man Sevcik, Prisca, Kergl, Reichel, Dresdner und Budapester; welche ein recht bedeutungsvolles Werk ihres Landsmannes Georg Kosa erfolgreich uraufführten. *A. Baresel.*

*

München (*Konzerte*). Nur Wesentliches mit positivem oder negativem Ausschlag sei aus der fortlaufenden Konzertflut herausgehoben. So etwa aus dem ersten Konzert der „musikalischen Akademie“ Händels Concerto grosso in F, das Knappertsbusch mit einer Streicherbesetzung von allein acht Bässen (!) etc., natürlich nicht zum Vorteil der klanglichen Wirkung, aufführte. Dafür hörte man Feuermann an diesem Abend Haydns Cellokonzert und in einem eigenen Konzert vor allem die e moll-Sonate von Brahms und Regers a moll-Solosuite ganz eminent musikalisch spielen. Fatal war dagegen an diesem zweiten Abend die völlige Belanglosigkeit des Begleiters A. Gunselmann. Ein Künstler wie Feuermann müßte eher die Brahms-Sonate vom Programm absetzen als sie mit einem so unzulänglichen pianistischen Gestalter spielen. — Das zweite Akademiekonzert brachte die „Missa solemnis“, ein Werk, das nur dann in dem verantwortungsvollen künstlerischen Gesamtprogramm — das ja zusammen mit den Hausegger-Abenden des Konzertvereins das ganze, gewaltige Feld symphonischer Musik überhaupt zu berücksichtigen hatte — zu Recht Aufnahme fände, wenn man es in ganz besonders bedeutender Aufführung, wirklich als Fest, böte. Durchschnittsaufführungen gleich der diesmaligen sind nicht am Platz; ebensowenig wie etwa das Meistersinger-Vorspiel im ersten Hausegger-Konzert, das nicht ganz auf der Höhe intuitivsten Nachschaffens stand, die man sonst von Hausegger schon als selbstverständlich hinnimmt. — Emil Bohnke brachte neben Bekanntem zum ersten Male hier Adolf Buschs „Lustspielouvertüre“ und eigene Orchestervariationen über ein eigenes Thema Op. 9 zu Gehör, die entschieden Erfindungsgabe und inneren Gestaltungszwang offenbarten, während die ziemlich anspruchsvolle Komposition des großen Geigers bei allem technischem Können mehr gewollten Witz als ursprünglichen musikalischen Humor aufweist. Von den Geigern erwähne ich in erster Linie Vecsey, der nicht nur als Virtuos verblüffte, sondern auch Hindemiths D dur-Sonate recht großzügig gab, allerdings das Bachsche E dur-Konzert trotz eminenter Tonentfaltung durchaus sachlich behandelte. Ein Kuriosum negativer Art: Alle sechs Solosonaten von Bach in einem Abend erledigt von der hiesigen Geigerin Herma Studeny, die den technischen Schwierigkeiten zudem nicht restlos überlegen gegenübersteht. Der bedeutende Max Menge brachte außer Sonaten von Jos. Haas und Busoni zusammen mit dem Pianisten Hermann Reutter dessen Violinsonate Op. 20 zur Uraufführung, ein Werk, in dem es gärt und starkes Erleben Gestalt finden möchte, ohne daß doch die letzte Zusammenfassung zur inneren Einheit erreicht wird. — Unter den Klavierabenden waren am bedeutendsten die Elly Neys, K. Ansorges und Edw. Fischers, der namentlich auch Mozart (Adagio in h moll) über alle Kliergrenzen hinaus innerlich musizierte. Daneben ließ der junge Pianist G. Münch durch die erstaunliche Musikalität seines Spiels (Beethoven, Schumann, Chopin, Ravel) aufhorchen, mehr als durch eine „Rhapsodie eigener Komposition“, die noch nicht allzuviel Eigenpotenz verrät. Im größten verfügbaren Konzertsaal und bei Sensationspreisen beglückte uns zum ersten Male auch Schaljapin, der Unwiderstehliche. Gewiß ein hervorragender Könner, ein glänzender Vortragsmeister und eine immer noch schöne Stimme; aber es blieb bei äußerer „Darbietung“ der Arien und Lieder und der Eindruck des Virtuosentums verlor sich den ganzen — übrigens peinlich aufgemachten — Abend hindurch nicht völlig. Ganz anders etwa H. Rehkemper, der in zwei Morgenaufführungen — von M. Raucheisen begleitet — Schuberts „Winterreise“ und „Schwanengesang“ erschütternd sang. Aehnlich intensiv war auch der Eindruck eines gemeinsamen Liederabends der Damen E. Leisner und E. Krüger, an dem Emmy Leisner vor allem die „ernsten Gesänge“ von Brahms als tiefes Erlebnis bot. Schöne Lieder von S. v. Hausegger — ich nenne nur „Tief von fern“ und „Ekstase“ — sowie erheblich schwächere, wenn auch entschieden ursprünglich empfundene Vertonungen Huchscher Liebeslieder von H. Gerstberger lernte man in sehr erlebter und gekonnter Aufführung durch die Sopranistin J. Doule-Gorter kennen. Ein Sonatenabend H. Pfitzners mit dem hiesigen Cellisten Jos. Disclez fand nach nicht restlos inspirierter Wiedergabe der interessanten, spät geschriebenen d moll-Sonate Debussys seinen imposanten Höhepunkt mit der ausgezeichneten Aufführung der eigenen Cellosonaten Pfitzners, die tiefen Eindruck

hinterließ. Für den i. J. 1920 verstorbenen Rheinländer Peter Faßbänder trat Dr. Hans Rohr, der rührige, durch Wort und Tat zusammen mit Hedwig und Ludwig Faßbänder (Geige und Cello) sowie der Basler Sopranistin Marg. Rüsch in einem Kompositionsabend ein, an dem ein Duo für Geige und Cello, eine Violinsolosonate, ein Klaviertrio und eine ganze Anzahl Lieder Faßbänders geboten wurden; freilich ohne von der dringenden Notwendigkeit dieser Faßbänder-Renaissance irgendwie zu überzeugen, da die Kompositionen durchweg wohl einen sympathischen Ernst und starken Hang zum Grübeln, keineswegs aber wirklich überzeugende schöpferische Potenz und Fülle aufwiesen und die — allerdings auf fast unvertonbare Gedichte von Hebbel und Nietzsche komponierten — Lieder wirklich den (keineswegs immer beabsichtigten) Eindruck der Trostlosigkeit hinterließen. Endlich hörte man von der Trio-Vereinigung: A. Schmid-Lindner, J. Szánto und J. Disclez, außer Mozart und Regers genialischem Klaviertrio Op. 102 zum ersten Male hier — unter Mitwirkung von Ph. Haas — das Klavierquartett des Belgiers J. Jongen, ein zwar ungemein geschickt und wirkungsvoll geschriebenes, aber von keiner allzu großen Gedankentiefe belastetes Werk, das immerhin die Ausübenden zu ganz vorzüglicher Wiedergabe anregte. — Dies nur als Querschnitt durch die wesentlichen Geschehnisse; ein Gesamtbericht würde zwecklos Zeit und Papier beanspruchen.

Dr. P.

*

Nürnberg. Die inneren Verhältnisse im Musikleben einer Stadt werfen stets ihren Schatten auf die musikkünstlerische Physiognomie überhaupt. Ergeben sich dort Mißstände, so leidet hierunter das gesamte Kunstbild. Die Anarchie in dem hiesigen Musikerorganismus (wenn man überhaupt von einem solchen reden kann) ist zum Verzweifeln. Es ist nicht möglich, drei Musiker unter einen Hut zu bringen, weil mindestens einer von ihnen zum Verräter an der Sache wird und einem noch kurz vorher verwünschten „Musikpapst" huldigt. Der Notschrei eines ehrlichen, aufstrebenden Musikers, der im Kampf um seine Existenz Gefahr läuft, alle seine bisherigen Grundsätze über den Haufen zu werfen, gab den letzten Anlaß zu dieser besonders eindringlichen „Flucht in die Oeffentlichkeit". Rund heraus sei es jetzt endlich gesagt: Wir wollen hier keine Günstlingswirtschaft, sondern wir verlangen in erster Linie unbedingte Anerkennung und Förderung der nach hohen Zielen strebenden Künstlerpersönlichkeiten. Ueber die musikalischen Ereignisse selbst kann nach diesen etwas eingehenderen Auslassungen nur noch ganz kurz berichtet werden. Der 20. deutsche Sängertag, bei dem manch deutsches Lied erklang, gab Gelegenheit, die aus vielen Gauen unseres Landes herbeigeströmten Sänger zu einer würdigen Feier in der Stadt und Kirche der Meistersinger zu sammeln und die erstrebenswerten Ziele noch einmal festzulegen. Die Höhenpunkte dieser Feier bildeten die Einweihung des Heldendenkmals und die Besichtigung des Sängermuseums in der alten Katharinenkirche. Eine prächtige Wiedergabe der Wetzlerschen „Visionen" durch Aug. Scharrer ließ das Streben der Leitung der städt. Symphoniekonzerte erkennen, auch neuere (wenn auch nicht die neueste) Musik zu Worte kommen zu lassen. In einem Volkskonzert zeichnete sich der Dresdner Konzertmeister M. Strub aus. Rich. Strauß erschien nach vielen Jahren wieder (im Philharmonischen Verein) als Dirigent und großzügiger Interpret eigener Werke. Von auswärtigen Solisten kamen außerdem Slezak, Pembaur und Elli Ney (letztere im Priv. Mus. Verein). Auch der junge sehr begabte Pianist Udo Dammert (München) muß hier erwähnt werden. Kapellmeister Bernhard Bierhoff (Nürnberg) dirigierte in einem sehr gut gelungenen Konzert der K. d. V. skandinavische Musik, und der hiesige neue Konzertmeister Lenzewski stellte sich als tüchtiger Solist in einem städt. Symphoniekonzert vor. Peter Gras veranstaltete einen durch die feinsinnige Sängerin Ruth Gras-Ulrich bestrittenen Liederabend und einen ebenfalls erfolgreichen Abend mit Werken des hiesigen Komponisten Erich Rhode. Hervorragende Eindrücke vermittelte der Hasdörfer-Chor mit kirchlichen Werken von Dufay bis Reger und der Lehrergesangverein unter Binder mit einer Aufführung der „Jahreszeiten". In der Oper hat Generalintendant Dr. Maurach einen einschneidenden Personalwechsel vorgenommen. Vorwiegend günstige Eindrücke hinterließen bisher die rühmlichst bekannte hochdramatische Sophie Wolf, ferner die Tenöre Karl Hauß und Paul Reinecke und die Koloratursängerin Erika Fiehrs. Auch der Erste Kapellmeister Wetzelsberger hat sich durchaus bewährt. An der Spitze der bisherigen Aufführungen stand „Ariadne von Naxos". *Erich Rhode.*

*

Paris. Aus der Ueberfülle von Konzerten der letzten Zeit heben sich zwei Ereignisse von wesentlicher Bedeutung ab: Florent Schmidts Begleitmusik zur Filmaufführung „Salammbo" in der Oper und das Honegger-Musikfest im Théâtre Mogador! — Einer der bekanntesten französischen Komponisten unserer Zeit schreibt Filmmusik! Ist eine neue Kunstgattung im Entstehen? Ist sie möglich? Inwieweit kann sie künstlerisch ausgestaltet werden? Zu welchen Hoffnungen berechtigt sie? Wird sie immer eine Stiefschwester höherer Gattungen bleiben? Die interessanten Fragen dieses Problems darf ich hier nicht erörtern. Es sei nur mitgeteilt, daß dieser Versuch in facto fehlschlug! Trotz enthusiastischer Reklameschreie! Komponist und Regisseur arbeiteten zu wenig Hand in Hand. Jeder drückte geschickt die dargebotene Handlung aus, jeder auf seine Weise, nach seinem Geschmack. Uebereinstimmung fehlte. Wäre aber dem Musiker die Produktionslust nicht vergangen, hätte er sich in persona an die Arbeitsstätte der Filmkünstler begeben? Ein Urteil über die Musik an sich, deren Bestes man vielleicht einmal als Suite hören wird, ist erschwert, da die Aufmerksamkeit gleichermaßen akustischen und visuellen Eindrücken ergeben war. An harmonischer Wirkung durch übereinandergesetzte Akkorde prächtig und sonor, durch geschickte naturalistische Ausmalung einzelner Szenen die Nerven reizend, läßt das Werk, bei erstmaligem Hören, eine männliche, kontrapunktische Gestaltung vermissen, die Teile liegen nebeneinander, zerfließend. Oft illustriert die Musik, anstatt auszudrücken. — Im Théâtre Mogador feierte die Association des Concerts Pasdeloup den 33jährigen Schweizer Arthur Honegger. Von Züricher Eltern in Le Havre geboren, verbrachte er seine Jugend in Frankreich. Zwei Jahre lang studierte er am Züricher Konservatorium; die eigentliche Ausbildung genoß er in Paris. Schnell berühmt, steht er heute neben Ravel, Schönberg, Stravinsky, Manuel de Falla, Serge Prokofieff als Repräsentant einer neuen Epoche da. Drei charakteristische Werke wurden geboten: „Horace victorieux", acht Episoden nach Titus Livius, „Pacific 231" und der symphonische Psalm „König David". „Horace victorieux" war zuerst als Begleitmusik einer Art Pantomime gedacht. „König David", Musik zu einem Drama von René Morax, wurde in zwei Monaten niedergeschrieben. Für die Theateraufführung hatte der Autor, aus technischen Gründen, außer dem gemischten Chor nur 15 Instrumente verwertet, für das Konzert fügt er noch eine beträchtliche Anzahl hinzu, besonders das Streichquintett, aber auch in dieser Art von Oratorium überwiegt Holz und Blech. Auch Honegger bedient sich gewagtester Harmonien, aber mit weit mehr Mäßigung als Florent Schmidt. Sein Stil ist kontrapunktisch durchgearbeitet, klar, plastisch, die Instrumentation modern und geschmackvoll, ohne Mätzchen. Nüchterne Geradheit erinnert oft an Hodler; doch fehlt diesem der frische Glanz, die romanische Rundung. Deutsche Aufrichtigkeit und Einfachheit, französische Eleganz und Subtilität: das ist Arthur Honegger! 200 Mitwirkende, erste Künstler, setzten sich für den Komponisten ein, Jean Hervé von der Comédie Française rezitierte den Text. Das kunstverständige Publikum dankte begeistert; der gemischte Chor: „De mon coeur jaillit un cantique" mußte wiederholt werden. *W. Felix Wittmer.*

*

Wien. Ueberblickt man die letzten Monate, so ist die zunehmende künstlerische und materielle Verschlechterung nicht zu verkennen. Im Sommer hatte Direktor Rainer Simons in dem entzückenden Prunkraum des historischen Schönbrunner Schloßtheaterchens eine neue Kammeroper etabliert, die zunächst unter der Leitung des Königsberger Generalmusikdirektors Ernst Künwald einen verheißungsvollen Anlauf nahm, um bald darauf, nach dem Ausscheiden dieses ausgezeichneten Mannes, zu einer Pflanzstätte ehrgeizigen Dilettantentums herabzusinken. Das Unternehmen, das finanziell gar nicht übel abgeschnitten haben soll, ist über den Winter geschlossen und soll, hoffentlich unter besseren künstlerischen Bedingungen, im nächsten Sommer wieder eröffnet werden. Gleichzeitig mit dem Schluß dieses Sommerbetriebs hat die unselige Volksoper, die nicht leben und nicht sterben kann, wieder ihre Pforten geöffnet; der neue Direktor Gruder-Guntram, dem guter Willen und Lokalkenntnisse nicht abzustreiten sind, hat mit einer italienischen, freilich nicht durchwegs erstklassigen Stagione, die indes von einem erstklassigen Kapellmeister, Egisto Tango, dirigiert war, nicht glücklich debütiert, so daß bei ungenügenden Mitteln der Zusammenbruch in unerwartet kurzer Zeit eingetreten ist, obwohl kein geringerer als Leo Blech mit bewunderungswürdiger Meisterhand einige brillante Vorstellungen zuwege gebracht hatte und obwohl Michael Bohnen mit seiner faszinierenden Persönlichkeit, allerdings auch mit unerträglichen Geldansprüchen und mit einem wenig begründeten Ehrgeiz, Kinoregie in der Oper zu führen, zur Verfügung gestanden hatte. So kam es, dreiviertel Jahre nach dem außergerichtlichen Ausgleichsverfahren, zum Konkurs und

zur neuerlichen Sperrung des Theaters. Zu einem Konkurs ohne Aktiven, da das Einzige, was diesen Namen verdient, der Fundus, seit langem verpfändet ist. Die Stadt Wien aber, die Geld hat und sich immer noch Musikstadt nennt, die Feste veranstaltet und in höchst löblicher Weise Kunstpreise stiftet, verharrt diesem Debakel gegenüber in unbegreiflichem Starrsinn und war nicht einmal zu einem Entgegenkommen in der Lustbarkeitssteuer zu bewegen. Es bleibt also die unbegreifliche Tatsache, daß unsere Stadt als einzige von Rang in deutschen Ländern kein Theater subventioniert, sondern sie nur besteuert, und daß die Volksoper wohl die einzige Opernbühne Europas, ja vielleicht der Welt sein soll, die ohne Zuschuß zu existieren habe. Das wieder einmal brotlos gewordene Personal hat sich mit schöner Energie unter Leitung des Dirigenten Leo Kraus, aus seiner Tätigkeit unter Weingartner bekannt, zur Selbsthilfe entschlossen und spielt seit einigen Tagen bei sehr ermäßigten Preisen auf Teilung. Da es sehr unwahrscheinlich ist, daß die Prominenten da lange mittun werden, und daß man unter solchen Umständen an den dringend nötigen Aufbau des Spielplans wird denken können, kann bei aller Opferwilligkeit mit einem dauernden Gelingen dieses Experiments nicht gerechnet werden. In diesem Augenblick nimmt auch die Staatsoper die längst verlangte Herabsetzung der weit über die Goldparität erhöhten Preise vor. Selbstverständlich nicht der Preise, die, sehr zu Unrecht, die Sänger bezahlt bekommen, sondern der Sitzpreise, wodurch das vertriebene Stammpublikum wieder angelockt werden soll. Die Form, in der dies geschieht, wäre einem kaiserlichen Intendanten gemäßer gewesen als einem Staatstheaterpräsidenten, der Herr Dr. Prüger heute ist, und der, wollte er recht tun, mit dem Abbau seines eigenen Amtes und der Ersparung der unsterblichen Intendanz den Anfang machen müßte. Also die mit Wenn und Aber verklausulierte Verbilligung soll ein ungeheures Entgegenkommen dem Publikum gegenüber sein, doch zunächst nur für einen Monat und auf Widerruf. Wird das liebe Publikum nicht brav sein und alle Ränge füllen, dann hat es sich selber zuzuschreiben, wenn die Preise im Dezember wieder erhöht werden. Das ist lächerlich. Diese Maßregel ist gar kein Entgegenkommen, sondern der natürliche Versuch eines Unternehmens, dessen Defizit täglich größer wird, durch gesteigerten Zuspruch die Einnahmen zu erhöhen. Sollte man unverständig genug sein, sie zurückzunehmen, so wird man eben weiterhin, wie bisher, halbleere Häuser mit Freikarten wattieren und das Defizit ins Bodenlose vermehren. Traurig genug, daß in einem Opernbericht heutzutage so viel von Geld gesprochen werden muß! Aber leider kommt man darüber nicht hinweg, daß bei einer Funktionsstörung des Nervus rerum auch der künstlerische Organismus erkrankt. Die Staatsoper hat trotz dem unermüdlichen Arbeitseifer des Direktors Schalk bisher erst zwei Leistungen aufzuweisen, von denen die erste, eine Neueinstudierung von Lucia von Lammermoor, recht wenig zu sagen hat und bereits jenen Weg des Vergessens gegangen ist, der nach einem bedauerlichen und sehr anfechtbaren Ausspruch des Herrn Direktors modernen Novitäten ausnahmslos beschieden sein soll. Die zweite Leistung, die Erstaufführung von Moussorgskys „Boris Godunow", den man bis nun nur aus einer drei Jahre zurückliegenden Aufführung der Volksoper gekannt hatte, wiegt weit schwerer. Besonders alles Musikalische war unter Schalks Leitung und dank einem erstklassigen Ensemble der Damen Born, Kittel, Helletsgruber, der Herren Schipper (in der Titelrolle), Schubert, Hofer, Norbert und Mayr glänzend gelungen. Für die Inszenierung hatte man (warum?) den Berliner Ausstattungschef Pirchan berufen, dem man einige schöne Bilder und die angebliche besondere Billigkeit der neuen Ausstattung verdankt. Mit dem streng frontalen Aufbau in jeder Szene, mit dem drückenden schwarzen Hintergrund, mit der dekorativen Nüchternheit der poetischen Parkszene, mit Wänden in Prunksälen, die bloß Paravents sind, wird man nicht einverstanden sein können, noch weniger damit, daß die Bühne künstlich verkleinert und verengt wurde, so daß das Personal in drangvoll fürchterlicher Enge an der Rampe eingekeilt stand. Die Regie besorgte (warum?) Herr Mutzenbecher aus Hamburg, ohne Einfall und ohne Routine und bisweilen geradezu unbeholfen. Der bedeutende Eindruck, den das geniale Werk — es wurde in der bekannten Bearbeitung Rimsky-Korsakows gegeben — hinterließ, verpflichtet die Direktion, es als dauernde Bereicherung einem jämmerlich monotonen Spielplan unbedingt zu erhalten. — Zu einer weiteren Leistung hätte die Johann-Strauß-Zentenarfeier sehr wohl Anlaß sein können, man begnügte sich indes mit der üblichen Festaufführung der „Fledermaus" unter Mitwirkung aller Solisten in der Gesellschaftsszene. An eine Reprise von „Ritter Pazman", des Opernschmerzenskindes des Operettenkönigs, hat man nicht gedacht. Aber auch die Operettentheater verhielten sich ebenso lässig und pietätlos. So wurde Strauß zwar offiziell und pompös durch die Ausstellung der Stadt Wien, durch Gedenktafeln, Reden und Aufsätze geehrt, im übrigen aber mit ein paar stereotyp wiederholten Musikstücken erledigt, während in den gänzlich verschollenen Operetten noch wertvollstes Edelmetall der Neuentdeckung harrt. Ein Zyklus alter Strauß-Operetten mit gründlich geänderten Texten und in einer kongenial geistvollen musikalischen Retouche, wie sie E. W. Korngold bei „Nacht in Venedig" und dem noch unaufgeführten (!) „Cagliostro" so glücklich angewendet hat, würde sensationell wirken und den Tiefstand der heutigen Geschäftsoperette aufweisen. Nicht viel höher rangiert auch die neue Lehar-Operette „Paganini" mit ihrem reiz- und humorlosen Text und ihrer artistisch ungemein feinen, doch wenig inspirierten Musik, die ältere Lehar- und Puccini-Wendungen wiederholt und, wie heute nicht anders möglich, beharrlich und stilwidrig mit der gangbaren Opernmelodiephrase kokettiert.

R. S. Hoffmann.

KLEINE MUSIKBERICHTE

Altenburg (Thür.). Die neue Spielzeit unseres Landestheaters wurde mit Puccinis „Tosca" eröffnet, um so den neuverpflichteten Gliedern des Opernverbandes Gelegenheit zu geben, ihre gesanglichen Qualitäten ins rechte Licht zu setzen. Da das Experiment außerordentlich günstige Ausblicke für die Zukunft unserer Bühne bedeutete, konnte sich die Generalintendanz (Berg-Ehlert) sogar an ein so schwieriges Werk wie „Ariadne auf Naxos" ohne Bedenken wagen, das seiner eigenartigen Handlung und Musik wegen und bei der Güte der Darstellung viele volle Häuser erzielte. Soeben brachte die wagemutige Bühnenleitung Verdis „La forza del destino" zur überraschend gelungenen Erstaufführung und schon kündigt sie uns als weitere Neuheiten auch Verdis Schwanengesang „Falstaff" und Leo Janaceks „Jenufa" an, ohne darüber das übrige gute Repertoire zu vernachlässigen. Dem Konzertleben, das für unsere Stadt neben dem Theater nur untergeordnete Bedeutung hat, sucht man jetzt durch besondere Solistenkonzerte unter Mitwirkung auswärtiger Künstler aufzuhelfen. Der Männergesangverein unter Linus Landmann brachte in einem wohlgelungenen Kirchenkonzerte Hugo Kauns „Requiem" unter Mitwirkung der Berliner Altistin Reichner-Feiten und des Städtischen Orchesters zu eindringlicher Wirkung. *K. G.*

*

Barmen-Elberfeld. Während von der Oper neue und, wie schon berichtet, vorwiegend günstige Eindrücke ausgehen, die sich in einem zahlreichen Theaterbesuch auswirken, läßt das Interesse für Konzertveranstaltungen ziemlich nach. Selbst allerersten Größen gelingt es nur ausnahmsweise volle Säle zu erzielen. Man hörte die „Sänger der römischen Basiliken", die „Don-Kosaken", Schlusnus, Lauritz Melchior, dessen Prachtstimme der Bayreuther Schule schon viel verdankt. Aus Paul Benders reifer Kunst strahlt edelstes Menschentum, auch Elly Ney hat jetzt Sturm und Drang hinter sich und gibt in klassisch-romantischen Werken schlechthin Vollendetes. Die „offiziellen" Orchesterkonzerte waren sehr verschieden an Wert. Hermann von Schmeidel wirkt in Dortmund, Düsseldorf, Frankfurt, Prag, Salzburg und Elberfeld; das sagt genug. Während er einer selten gehörten Mozartserenade eine feingeschliffene Wiedergabe bereitete, litt Bruckners VII. Symphonie an einem andern Abend mehr als wünschenswert unter der angedeuteten Zersplitterung. In Barmen brachte Hans Weisbach die IX. Symphonie von Beethoven (erfreulicherweise als einziges Werk) in einer sehr sorgfältigen Aufführung heraus. Als Gastdirigent kam (leider nur einmal!) der Duisburger Paul Scheinpflug zu uns, eine hinreißende Erscheinung! *W. S.*

*

Bautzen (Sa.). Bei dem großen Konzert des hiesigen Männergesangvereins „Sängerbund", das dieser aus Anlaß seines 75jährigen Bestehens am 17. Oktober veranstaltete, kamen zwei Werke des hier geborenen und in München wirkenden Komponisten Dr. Hans Sachsse zur Uraufführung. „Werbespruch" für Chor und Orchester der „Münchner Bürgersängerzunft" gewidmet, deren Leitung Dr. Sachsse in Nachfolge des nach Köln berufenen Rich. Trunk übertragen worden ist, und „An die Freundschaft", für Chor, Tenor- und Baßsolo und großes Orchester, dem Jubelverein und seinem ersten Chormeister E. Petzold gewidmet. Die Solopartien sangen Fritz Dreher vom Stadttheater Aachen und Kammersänger Alfred Otto vom Stadttheater Basel; der Komponist leitete die Uraufführungen selbst.

Der Erfolg war groß. Die beiden Werke dürften bald ihren Weg durch die Konzertsäle leistungsfähiger Männerchöre finden.

*

Chemnitz. Rich. Strauß kam hierher, der Erstaufführung seines letzten Bühnenwerkes „Intermezzo" beizuwohnen und die Partituren der „Salome" und des „Rosenkavaliers" selbst erklingen zu lassen. Die bürgerliche Komödie weist in der neuartigen Abwägung zwischen Orchester und Singstimmen einen sicheren Weg zur Neugestaltung der musikalischen Komödie. Generalmusikdirektor Malata bemühte sich sichtlich, mit seiner Deutung der Partitur den Meister zufriedenzustellen, wobei ihn Eva Graf (Leipzig) als Christine und Karl Tammert als Hofkapellmeister Storch wesentlich unterstützten. Als Meister Strauß selbst am Pulte saß, bewunderten wir seine klassische Ruhe, die er selbst bei leidenschaftlichen Ausbrüchen noch wahrte. Das Orchester führte er zu Prachtleistungen. Richard Mayer-Wien führte als „Baron Ochs" zum heiteren Abschluß der Straußtage. Der Vollständigkeit halber sei noch hinzugefügt, daß der Leiter des Volkschores Richard Strauß auch zur Leitung der „9. Symphonie" gebeten hatte, dessen Schlußchor zu bewältigen sich die Arbeitersänger redlich bemühten. *W. R.*

*

Erfurt. *Uraufführung von Liedern Robert Hernrieds.* Eine Reihe von Liedern des bekannten Musikschriftstellers *Robert Hernried* erlebte in Erfurt auf einem „Modernen Liederabend" ihre Uraufführung. Wie Hernried in seinen musikalischen Erörterungen niemals für das Neue eingetreten ist, nur weil es neu war, so bleiben auch diese Lieder auf dem festen Boden der Tonalität. Vor allen Dingen aber haben sie eins, was sie dem Hörer wertvoll (und manchem Ganz-Klugen verdächtig) erscheinen läßt: Seele. Aus der Ursprünglichkeit einer lebenskräftigen musikalischen Konzeption entstanden, nicht aus dem erklügelnden Intellekt, wirken die Kompositionen durch die Natürlichkeit, das Ungekünstelte der musikalischen Diktion. Die Erfurter Sopranistin Olga Emde-Gensel war den aus dem Manuskript vorgetragenen Liedern eine gesangstechnisch sehr zuverlässige Interpretin. Dr. *Becker.*

*

Halle a. S. Die Solo-Violinsonate cis moll Op. 13 von Wilhelm Kempff kam in einer musikalischen Vesper des hiesigen Stadtsingchors durch den bekannten Hamburger Geiger Max Menge zur Uraufführung. Das fünfsätzige Werk lehnt sich in seiner Diktion an Bach an, bewegt sich aber im Kreise modernen Empfindens und bewahrt in der musikalischen Erfindung so viel Selbständigkeit, daß hier wirklich von einer erfreulichen Bereicherung der nicht allzuoft angebauten Gattung gesprochen werden kann. Max Menge spielte die Sonate mit echt künstlerischer Einfühlung und überlegen glänzender Technik, dabei groß und mitreißend in der Auffassung. *Kl.*

*

Heilbronn a. N. Der „Singkranz" veranstaltete hier unter seinem bewährten Dirigenten August Richard einen wohlgelungenen Max-Reger-Abend, dem als Gast u. a. Frau Else Reger, die Witwe des Meisters, beiwohnte. Der gemischte Chor brachte drei Lieder mit Klavierbegleitung Op. 6 zu Gehör, die, wenn sie auch ein Frühwerk des noch stark im Brahms'schen Bann stehenden Meisters darstellen, doch schon Schönheiten eigener Prägung enthalten; weiter sang der Frauenchor drei Marienlieder, ebenfalls mit Klavierbegleitung. Dazwischen trug die anmutige Cläre von Conta eine Anzahl Lieder vor und Walter Rehberg spielte die Intermezzi in seiner kraftvollen, sympathischen Art. Ein am nächsten Tag in der Kilianskirche stattgefundenes Kirchenkonzert war ebenfalls dem Schaffen Regers gewidmet. Hier machten sich besonders Prof. Schäffer auf der allerdings erneuerungsbedürftigen Orgel und Konzertmeister S. Fliege (Violine) verdient. Der Singkranz erfreute durch seinen tüchtigen a cappella-Gesang in zwei von Reger bearbeiteten geistlichen Liedern des 14. Jahrhunderts.

*

Kaiserslautern. Das hiesige Stadttheater brachte in der neuen Spielzeit als Neueinstudierung Mozarts Figaro, „Versiegelt" und „Das war ich" von Blech. Das Wagnis mit Korngolds „Die tote Stadt" gelang. In Vorbereitung sind „Fra Diavolo", Händels „Julius Cäsar". — Das erste Konzert des Pfalzorchesters unter Böhe verlief glänzend. Walter Rehberg spielte das kraftvoll männliche Klavierkonzert von Brahms und Beethovens Vierte erfuhr eine prächtige Wiedergabe. — Im Musikverein wurde als Chorleiter Herr Albert Mattausch aus Magdeburg gewählt.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Prof. Dr. *Ludwig Schiedermair:* Der junge Beethoven. Mit 20 Kupferdrucktafeln und 3 Faksimilebeilagen; Verlag Quelle & Meyer in Leipzig. 487 S. Großoktav, einschl. 54 Seiten Musikbeilagen.

Die rheinische Jugend Beethovens ist ein dankbares Forschungsgebiet, weil noch manches aufzuhellen ist und weil die Betrachtung der Jugendzeit eines gewaltigen Mannes seelisch ungewöhnlich reizt und fesselt. Beiderlei Gründe haben den Verfasser zu seiner Leistung bestimmt, die wir rückhaltlos anzuerkennen haben. Mit erstaunlichem Fleiße trägt Schiedermair eine Fülle von Stoff zusammen, der geeignet ist, in die Kurkölnische Zeit zu versetzen. Das kulturgeschichtliche Bild umspannt nicht bloß den Stand der Musikpflege, sondern ebenso die politischen und religiösen Verhältnisse, wie die sozialen Schichtungen des Zeitabschnitts vor dem französischen Einbruch. Die Kenntnis damaliger allgemeiner und musikalischer Zustände wird mit neuen Urkunden bereichert. Sodann wird aufs sorgfältigste alles zusammengetragen und geprüft, was sich über Beethovens Familie noch beibringen läßt. Die niederländische Herkunft steht einwandfrei fest. Ungemein sympathisch ist Beethovens Großvater. In der Beurteilung der Eltern ist der Verfasser vorsichtiger als man bisher war. Beim Vater wie namentlich bei der Mutter erscheinen auch freundlichere Farben, und jedenfalls hat Beethoven von beiden Seiten seinen ausgeprägten Drang zur persönlichen Unabhängigkeit. Mit Genugtuung bemerken wir, daß Schiedermair in wichtigen Fragen der Charakterzeichnung des sonst verdienstvollen Thayer widerspricht; ein Psychologe war dieser nicht. Die Zweiteilung der Anlage bringt es mit sich, daß nach Beibringung des Gegenständlichen ein Aufbau der Beethovenschen Persönlichkeit folgt, welchem wir geradezu mit Begeisterung beipflichten können. Wesentlich ist, daß die Bedeutung Wiens in keiner Weise verkannt wird. Die Wurzeln von Beethovens tiefsten Kräften werden aber, seelisch wie musikalisch, mit Fug und Recht in der rheinischen Heimat und Jugendzeit gesucht. Neben die Schilderung der seelischen Entwicklung tritt sodann die sorgsame Prüfung der in Bonn entstandenen oder entworfenen Werke des Tondichters. Unter den Beilagen des glänzend ausgestatteten Buches bemerken wir das bisher unveröffentlichte Bruchstück eines Violinkonzertes. Natürlich bieten die Jugendwerke sehr viele Vergleichspunkte mit Haydn und Mozart; aber gerade im Instrumentalen regt sich auch frühzeitig die Beethovensche Ursprünglichkeit. Die beigegebenen Bildertafeln sind trefflich ausgewählt und vornehm wiedergegeben. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Archiv für Musikwissenschaft. 7. Jahrg. 2. Heft. Juni 1925. Leipzig, Fr. Kistner und C. F. W. Siegel.

Aus diesem Heft seien zunächst die „Studien zur Musik des Mittelalters" von Heinrich Besseler erwähnt, in denen auf neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts hingewiesen wird. Wie wichtig gerade solche, oft recht trockene und mühsame Forschungen sind, beweist jede größere Musikgeschichte. Mit Wortschwall werden oft große Lücken in der Kenntnis dieser Zeit verdeckt. Besseler stellt gegenüber Riemanns Darstellung die Bedeutung der französischen Musik des 14. Jahrhunderts heraus, die wie das gesamte übrige künstlerische Schaffen auf Italien starken Einfluß ausgeübt hat (Literatur, Baukunst, Plastik). Georg Kinsky bringt mit in seinem Aufsatz über „Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel" einen Beitrag zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. Außerdem enthält das Heft noch folgende Arbeiten: Zum Crucifixum in carne von Jacques Handschin, Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden von Walter Lott, Zum Repertoir der Hamburger Oper von 1718 bis 1750 von Erich H. Müller.

*

Adolf Weißmann: Die Musik der Sinne. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1925.

Unter den vielen Darstellungen der modernen Musik, insbesondere ihrer Problematik, ist Weißmanns „Die Musik in der Weltkrise" die tiefgründigste. Dieses neue Buch kann nur als eine Art Fortsetzung des ersteren, und zwar nach rückwärts angesehen werden; denn es enthält eine reiche Fülle musikgeschichtlicher Kenntnisse und Erkenntnisse. Nur sind es ungewohnte Punkte, von denen aus Weißmann die musikgeschichtliche Welt betrachtet: Der Virtuose, Die Primadonna, Der klingende Garten. Er versteht es, aus entlegenen Tatsachen der Wissenschaft, dürftigen Notizen der Biographik und getrennten Epochen Ver-

bindungen herzustellen, aus einzelnen Strichen ein bunt belebtes Bild kultur- und kunstgeschichtlichen Lebens zu gestalten. Weißmann ist ein Meister der Charakteristik. Verfügt er doch über einen Stil, der oft kühn, gern plastisch, mitunter grotesk, nie langweilig ist. Das Buch kann daher nur empfohlen werden.

*

Dr. Otto zur Nedden: Felix Draeseke, sein Leben, seine Werke und sein künstlerischer Entwicklungsgang. Pforzheim 1925. Verlag des Verfassers.

Der Verfasser hat in einer Marburger Dissertation sich eingehend mit den Opern Draesekes befaßt. In dieser kleinen Schrift gibt er eine kurze Gesamtdarstellung unter Einfügung eigener, neuer Forschungsergebnisse. Allen denen, die wenig oder nichts von dem Komponisten Draeseke (1835—1913) wissen, wird die klar und sachlich geschriebene Abhandlung eine willkommene Einführung bezw. Ergänzung bieten.

*

Karl Erich Schumann: Akustik. (Jedermanns Bücherei. Abt. Musik.) Ferd. Hirt, Breslau 1925.

Die Literatur zur musikalischen Akustik ist nicht sehr reichhaltig. Einzelnes findet sich in Werken zur Physik, Physiologie und Psychologie zerstreut. Zusammenfassende Abhandlungen, die für den Musiker berechnet sind, leiden meist unter der Kürze der Darstellung. Das gilt eigentlich auch von diesem Büchlein. Der Verfasser weiß viel mehr, als er auf dem beschränkten Raum sagen darf. Und oft würde man gerne weiter lesen und noch mehr erfahren. Eine Beschäftigung mit der wichtigsten Fachliteratur der letzten Jahre ist doch nur den wenigsten möglich. Anregend und inhaltreich vermag der Verfasser den Stoff, vertraut mit den neuesten Ergebnissen der Wissenschaft, zu gestalten und ist so ein zuverlässiger Führer durch die reiche Problemwelt dieses Gebiets.

*

Irmgard Leux: Christian Gottlob Neefe (Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftl. Forschung zu Bückeburg. 5. Reihe. Stilkritische Studien). Mit zwei Bildnissen und einer Handschriftnachbildung. Fr. Kistner u. F. W. Siegel. Leipzig 1925.

Ein Blick in die Beethoven-Literatur zeigt, wie sehr man allgemein über den Lehrer Beethovens sich mit den landläufigen, aber nicht immer stichhaltigen Kenntnissen begnügen mußte. Daß eine ernstliche Beschäftigung mit Christian Gottlob Neefe dringend war, das merkt man jetzt erst nach dem Erscheinen dieser wissenschaftlich gründlichen Studie. Die wieder aufgefundene Autobiographie Neefes, sehr viele Briefe Neefes und die Heranziehung zahlreicher zeitgenössischer Literatur geben der Verfasserin die Möglichkeit, gleichzeitig ein interessantes kulturgeschichtliches Bild jener Zeit zu liefern. Dazu kommt eine genaue stilkritische Analyse von Neefes Instrumentalwerken. Endlich ist auch einmal der Abstand zwischen Lehrer und Schüler eindeutig bestimmt und damit auch ein wichtiger neuer Baustein für Beethoven-Forschung geliefert. *A. K.*

*

Meyers Lexikon in 12 Bänden. Siebente Auflage. Band II (Bechtel bis Conthey) in Halbleder elegant gebunden 30 Mk. Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig.

Auch dieser Band ist auf das sorgfältigste bearbeitet und in ihm das Neueste verwertet. Die Darstellung Groß-Berlins auf 16 Textspalten ist bewundernswert. Reich vertreten findet sich die Technik besonders in den Beilagen „Brücken, Bergbahnen, Bergbau, Buchdruck, Buchbinder, Brotbereitung, Bierbrauerei, Bleigewinnung" u. a. m. Mit großem Geschick und Verständnis sind die Textabbildungen ausgewählt. Die farbigen und schwarzen Sonderbeilagen, unter denen nur das prächtige Blatt „Eine Seite der Gutenbergbibel" mit ihren goldenen Initialen sowie die Offsetdrucktafel „Beerenobst" hervorgehoben seien, sind in schöner Ausführung geboten. Auch die neue Bucheinbände und moderne landwirtschaftliche Maschinen zeigenden Tafeln bieten Anregendes und Belehrendes in reichster Fülle. Meyers Lexikon, das auch für die heutigen Verhältnisse preiswert zu nennen ist, kann als gediegenes Nachschlagewerk jedermann bestens empfohlen werden.

*

Erwin Hartung: Die Obertonleiter — die natürliche Grundlage der Musik. Heidelberg. Im Selbstverlag des Verfassers.

Das ist eine hochinteressante Schrift: Hartung, ein Wissender, deduziert aus der theoretisch aufs sorgfältigste nachgewiesenen Unreinheit unserer Tonleitern, daß man zur Natur der Klänge zurückkehren müsse. In konsequenter Durchführung dieses Gedankens bildet er anstelle der gebräuchlichen Tonleiter eine neue, um eine Tonstufe erweiterte Skala. Sie entsteht dadurch, daß an die Stelle der drei gebräuchlichen „unreinen" Töne f, a und h die vier Naturtöne f, a, b und h treten. Hartung konstruiert so eine sieben bzw. achtstufige Tonleiter, die durch chromatische Unterteilung auf die doppelte Anzahl von Tönen gebracht werden kann. — So klar und scharf gedacht Hartungs Ausführungen auch sind, muß doch gesagt werden, daß durch Konstruktivismus noch niemals ein neues Tonsystem entstanden ist. Der Wert der Musiktheorie wird nicht geschmälert, wenn man feststellt, daß es ihre historische Funktion ist, dem von genialen Schöpfernaturen Geschaffenen nachzuhinken; nähme sich einer vor, nach diesem oder jenem „System" zu komponieren, so käme wohl kaum etwas Vollwertiges zustande. Darum wird Hartungs Büchlein gewiß sehr anregend wirken können; ob es aber bestimmt ist, wegweisend zu wirken, darf füglich bezweifelt werden. Sein Wert liegt auf erkenntnistheoretischem Gebiete, und deshalb kann es Studierenden und Reifen empfohlen werden. *R. H.*

*

Aug. Barth: Die Liedbehandlung in der Volksschule. Verlag Oldenbourg, München und Berlin.

Heute, wo der gesamten Schulmusikpflege neue Beachtung geschenkt wird, wo selbst die maßgebenden und führenden musikalischen Persönlichkeiten von der Wichtigkeit dieser Angelegenheit durchdrungen sind, muß auch eine derartige Schrift Beachtung finden. Wenn des Verfassers Endziel: „Schönes, bewußtes und selbständiges Singen" mit dieser Schrift erreicht wird, so dürfte dies außerordentlich für seine sehr brauchbaren und zudem gründlichen Anregungen sprechen.

Musikalien.

Bernhard van Dieren: Drei Gesänge für eine Stimme und Klavier. Oxford, University Press. a) Weep you no more, b) Chanson, c) Schön Rohtraut.

Ich muß ehrlich gestehen, daß ich mit dieser blassen, farblosen und erklügelten Aesthetenmusik nichts anzufangen weiß. Trotz aller Angaben und Vorschriften des Komponisten. Auch sage ich nicht, daß Nr. 3 (Schön Rohtraut) am ehesten anspricht; denn man könnte mir sonst vorwerfen, ich wüßte Nr. 1 und 2 nicht zu entziffern. In Wirklichkeit bewegen sich eben alle drei Stücke trotz der gesuchten Volkstümlichkeit des letzten auf *einer* Linie, die ich aber schon gekennzeichnet habe.

*

Arthur Benjamin: Sonatine für Violine und Klavier. Oxford University Press.

Ein absonderlich sprödes Werk. Obwohl sicherlich an neufranzösischem Vorbild geschult, bewahrt es eine eigene Art, die mir sonst noch nie begegnet ist. Aber dies ewige Fortspinnen der Gedanken, das nicht mal formlos genannt werden kann, berührt peinlich und macht beinahe nervös. Ob doch nicht die letzte, treibende Kraft fehlt, der Einfall, die Musik an sich? Man möchte eher wünschen, der Komponist ginge einmal aus seiner kühlen Reserve heraus und sei's auch nur, um mal stil- oder formlos zu werden. Denn auch darin könnte wenigstens die Kraft überzeugen.

*

Ernst Honegger, Op. 8: Alter Baum, Männerchor. Verlag Hug, Zürich und Leipzig.

Versucht erfreulicherweise, dem abgeschmackten Gefasel zu entgehen; wenn auch der Versuch vorläufig noch nicht ganz gelungen ist. Aber auf solcher Bahn ist wenigstens etwas für den Männerchor zu erhoffen.

*

Leo Kießlich, Op. 117: Zwei a cappella-Chöre für Männerstimmen. a) Abendständchen (nach Haydn), b) Höchster Fels (nach einem Volkslied). Verlag Rob. Forberg, Leipzig.

Die Weisen sind nett — aber wie lange noch soll's fortgehen mit solchen Bearbeitungen? Man wäre versucht, mit Cicero zu sprechen: Quo usque tandem abutere patientia nostra?!

*

Leo Kießlich: Volkstümliche Männerchöre. Verlag G. Bratfisch, Frankfurt a. O.

1. Grablied (Original). 2. Flamme empor (Bearbeitung). Beide Chöre sehr einfach.

*

Leo Kießlich: Volkstümliche gemischte Chöre (zum Teil Bearbeitungen, zum Teil Originalkompositionen). Verlag von G. Bratfisch, Frankfurt a. O.

1. Aennelein (nach Orlando di Lasso). Sehr gute, einwandfreie Bearbeitung, höchstens mittelschwer, sehr zu empfehlen. 2. Liebesentzücken. Wertvolle Weise. 3. Drei schlesische Volksweisen.

4. Zwei schlesische Volksweisen für dreistimmigen Frauenchor. Nr. 3 und 4 ohne sonderlichen Wert, die Bearbeitung nicht rechtfertigend!

*

Wilhelm Witzke: Vierzig auserlesene alte deutsche Volkslieder für 3 Stimmen in polyphonem Satz. — Sechzig Volkslieder für zwei bis vier Singstimmen, polyphon, zum Teil mit Instrumenten. Beides Verlag A.W. Zickfeldt, Osterwieck a. H.

Ich kenne W. Witzke nicht, um so mehr überrascht mich die Feinheit und die künstlerische Stichhaltigkeit seiner Bearbeitungen. Auf derselben Höhe steht die Auswahl. Die beiden Bändchen sind allen Kinder- und Frauenchören aufrichtig zu empfehlen.

*

E. W. Korngold: Quartett Op. 16 A dur. Schott, Mainz.

Durch drei Sätze (I, III und IV) geht durchweg ein frischer, liebenswürdiger Zug, der oft ans rein Spielerische grenzt. Erhöht wird dieser Eindruck durch eine pikante, wenn nicht gar abgefeimte Rhythmik. Und das Ergebnis? Klangvolle, nie ermüdende, sondern interessierende oder besser gesagt, unterhaltende Musik. Auch ist das Ganze aus einer sorgfältigen Kenntnis der Instrumente heraus geschrieben. Der II. Satz, Adagio quasi Fantasia überschrieben, ist von einer seltsam verästelten Führung der Einzelstimmen getragen und mündet zuletzt in eine große Steigerung, die mir sehr gut gemacht vorkommt. Alles in allem: ich kann den Eindruck nicht los werden, als ob der Komponist auf Schritt und Tritt es verstünde, mit dem Publikum zu liebkosen, als ob er sich seines Eindruckes im voraus sicher sei. Wollte man ihn darob tadeln, daß er es sich und andern leichter macht als so viele, die ringen und kämpfen?

*

Maria Kahle-Heinrich Lemacher: Fronleichnam in einer alten deutschen Stadt. (Melodram.) Op. 22. Volksvereinsverlag München-Gladbach.

Heinrich Lemacher: Roemryke Berge Op. 26. Fünf Klavierstücke, zweihändig. Derselbe Verlag.

Zu der sprachlich hervorragenden, tief empfundenen Dichtung der Maria Kahle, die sicher über die konfessionelle Grenze hinaus ein Echo im Menschen finden muß, hat Heinrich Lemacher *die* Musik geschrieben. Denn es ist doch müßig und nicht am Platze, zu fragen: modern oder alt? atonal oder tonal? homophon oder linear? — wenn doch die Dichtung in der Musik adäquaten Ausdruck gefunden hat. Daß Lemacher einen ganz eigenen, vorzüglichen Klaviersatz zu schreiben weiß, beweist er in dem Zyklus „Roemryke Berge". Solche Gaben müssen doch dankbar im Klavierunterricht als willkommene Abwechslung im althergebrachten Einerlei entgegengenommen werden.

*

Georg Jokl: Zwei Lieder für Singstimme und Klavier. (Ich hab die Nacht geträumet; Kleine Stadt.) Volksvereinsverlag München-Gladbach.

Intime Hausmusik; in Satz und Form sehr gut; dem Inhalt nach fürs schlichte Heim berechnet. Nr. 2 verdient den Vorzug seiner fein durchgeführten Begleitung wegen.

*

Otto Siegl: Op. 42, fünf Kompositionen für Klavier (Doblinger, Wien).

Nachdem Siegl in kurzer Folge ein größeres Werk nach dem andern herausgebracht hat, liegen in diesem Opus kleinere Stücke von ihm vor. Man konnte gespannt sein, wie er sich in der kleinen Form bewegen würde. Das vorliegende Werk zeigt in der erfreulichsten Weise, daß es Siegl gelungen ist, auch hierin gleich Gutes zu leisten wie in seiner früheren Kammermusik. Schon die Art seines Klaviersatzes muß zur Anerkennung herausfordern. Harmonisch lassen die Stücke ebenso klar den Willen ihres Schöpfers erkennen — freilich nur für den, der imstande ist, sich vom Schema loszureißen. Aber eben diese kleineren Sachen sind vortrefflich dazu geeignet, in ein wirklich bedeutendes, zeitgenössisches Schaffen einzuführen. Nr. 1, 3 und 5 gehen keineswegs über mittlere Schwierigkeit hinaus, Nr. 2 und 4 sind nur ein klein wenig technisch komplizierter. Das dürfte hoffentlich zur Verbreitung des Werkes dienen, um so mehr, da an neuzeitlichen Sachen, die im Unterricht zu benützen sind, ein fühlbarer Mangel besteht.

*

Heinrich Neal: Op. 85, Drei ernste Gesänge für tiefe Stimme und Orgel (Klavier). Op. 39: Frühlingsreigen für Solostimmen, Frauenchor und Klavier (Streichorchester ad lib.). Verlag H. Neal, Heidelberg — Hug, Leipzig.

Die ernsten Gesänge zeugen von reifster Gestaltungskraft, die mit einfachen Mitteln alles zu sagen weiß; die Liedhaftigkeit ist aufs einheitlichste gewahrt, und besonders die Singstimme ist aufs glücklichste erfunden. — Der Frühlingsreigen wird dem leicht geschürzten Text gerecht; bei dem Mangel an derartiger Literatur wird man diese Neuerscheinung dankbar begrüßen.

R. G.

*

Paolo Denza: 2 Intermezzi Op. 1 und Walzer Op. 4 für Klavier. N. Simrock, Berlin.

Die Intermezzi sind satztechnisch gut gearbeitet, bieten jedoch inhaltlich nichts besonders Fesselndes. Aehnliches läßt sich über den Walzer sagen, der irgend welche nennenswerten Feinheiten der melodischen Führung, des Rhythmus, oder modulatorische Reize nicht aufweist.

*

Jan Vitolin: Petites Variations et Fugue für Klavier. Ebenda.

Den geringen räumlichen Ausmaßen der Variationen entspricht die rhythmische und melodische Bedeutungslosigkeit des musikalischen Geschehens. Auch der denkbar unkomplizierte Verlauf der Fuge verweist das sonst nicht übel gearbeitete Werk auf das Gebiet der Hausmusik.

*

A. Kantzsch: Sonate für Klavier. Ebenda.

In dieser Sonate (eigentlich mehr Sonatine) kann höchstens der erste Satz in seiner einheitlich sich darbietenden Grundstimmung einen gewissen Wert beanspruchen. In den anderen Sätzen tritt der Mangel an Eingebungen doch recht offensichtlich zutage, und der mehr konstruiert als erlebt anmutende Charakter dieses Klavierstückes zeigt sich namentlich in den zahlreichen klanglichen Outriertheiten.

*

Wilhelm Kempff: Quartett für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello, Op. 15. Ebenda.

Der Wert dieses großformatigen Werkes liegt vorzugsweise in der mannigfaltigen Kombinierung des motivischen Materials. In der reichen Gefühlsskala, wie sie sich in den einzelnen Sätzen darbietet, nimmt das Mystische, lange Strecken träumerischer Versonnenheit — einen besonders bevorzugten Raum ein. Dagegen finden sich auch manche Stellen starker fast dramatisch wirkender — Spannung (z. B. in der Detroduktion). Das harmonische Fundament kennzeichnet sich durch farbenreiche Modulation, ohne daß jedoch hier neue Wege eingeschlagen werden. (Dieses letztere Urteil soll natürlich keineswegs einen Vorwurf bedeuten.) Im Ganzen herrscht mehr akkordische Formung als Kontrapunktik vor. Der sehr heikle Klaviersatz erfordert einen äußerst sattelfesten Pianisten. *E. Rhode.*

*

Prof. Hermann Vetter: 1. Tägliche Studien für vorgeschrittene Klavierspieler; 2. 12 melodische und instruktive Klavier-Etüden. Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

In den Täglichen Studien hat der Verfasser auf sehr nützliche Art Tonleitern und gebrochene Akkorde zusammengefaßt, wobei er bestrebt war, durch immer neue Anordnung das Interesse des Uebenden wach zu halten. Die 12 Etüden sind für die untere und obere Mittelstufe des Klavierspiels gedacht; der Schwierigkeitsgrad ist planmäßig fortschreitend, beide Hände werden gleichmäßig bedacht, der Klaviersatz ist vorzüglich. Sowohl aus den Studien wie den Etüden werden Lernende großen Nutzen ziehen.

*

Tandaradei, ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten; bearbeitet und herausgegeben von Johannes Hatzfeld. Im Volksvereinsverlag zu München-Gladbach 1922.

Der hier vorliegende, hübsch ausgestattete Band enthält über 350 deutsche Lieder, für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt, und ist der deutschen Jugend und dem deutschen Hause gewidmet, denen es Freude bringen soll. Und fürwahr, jeder, der Sinn für das deutsche Lied hat, wird Freude an dem hier angesammelten reichen und schönen Volksgut finden, das in angemessener und würdiger Form geboten wird. Möge dies Liederbuch also eine weite Verbreitung finden.

*

John Dowland: Komm zurück, Madrigale für vierstimmigen Chor, herausgegeben von Walther Pudelko im Bärenreiter-Verlag in Augsburg.

In gutem Druck ist hier eine Auslese der vierstimmigen Madrigale Dowlands (aus technischen Gründen ohne die originale Lautenbegleitung) vereinigt. Die Originaltonart wurde gewahrt, Vortragszeichen wurden keine hinzugegeben, die Druckfehler stillschweigend beseitigt. Die wunderschönen Gesänge des Meisters in ihrem schlichten Satz werden allen, die sie zur Hand nehmen, Freude machen. *A. N.*

Verlag *E. Bisping* in Münster: Eine bis jetzt auf vier Hefte sich erstreckende Sammlung klassischer und moderner Tonstücke führt den lockenden Titel *Mein Geigenalbum* und ist von *M. Weydert* herausgegeben. Es haben nur gute Sachen darin Platz gefunden, wobei die Anordnung nach Schwierigkeitsgraden durchgeführt ist und große Sorgfalt auf genaueste Bezeichnung gelegt wurde.

*

Volksausgabe Eulenburg: Florizel v. Reuter setzt die Reihe seiner freien Uebertragungen klassischer Werke fort mit dem türkischen Rondo in A von Mozart, einem Rondo in Es von Hummel, der C dur-Etude (Scherzo) von Rubinstein und dem bekannten Scarlatti-Pastorale in e moll. Hierbei handelt es sich um Einzelnummern, von denen jede in ihren Ansprüchen nicht gerade so bescheiden ist, daß man sie dem nächsten besten Liebhaber in die Hand geben könnte. Geschmeidigkeit des Bogens und die Fähigkeit, ein Tonstück in leichter und klarer Weise mit einem gewissen Zug ins Elegante zu behandeln, wird vom Spieler hier unbedingt gefordert. — Ihren Geschmack an Opernmelodien können junge Geiger an der Vornahme der acht Hefte des Opernsaals (Kron und Huber) befriedigen. In ästhetischer und ethisch-erzieherischer Beziehung stehen solche Uebertragungen auf unterer Stufe, wenn sie aber als Vorstufe für höhere Grade der Ansprüche betrachtet werden, darf man sie nicht zu gering einschätzen. Tatsächlich vorhandenem Bedürfnis kommen sie dadurch entgegen, daß für sie die Ausführung von zwei Violinen (mit Pianoforte) vorgesehen ist. Stücke dieser Besetzung sind stets gesucht.

*

N. Simrock, G. m. b. H.: Der Referent ist in der Lage, jetzt das Erscheinen eines 9. und 10. Heftes der von O. Schnirlin herausgegebenen Klassischen Hefte anzuzeigen. Die Nutzbarmachung Händelschen Musikkulturgutes (Heft 10) ist besonders erfreulich, doch wird sich sicher auch das Brahms-Heft (Nr. 9) viele Freunde erwerben.

*

Vieweg, G. m. b. H.: Acht Violinstücke einfachsten Grades, zu einer Suite in der 1. Lage (Op. 38) zusammengestellt, zeigen, daß ihr Verfasser *Leopold J. Beer* das richtige Verständnis für die technischen *und* inneren Bedürfnisse der jugendlichen Spieler hat. Auch die drei Miniaturen von *Gustav Cords* (Op. 14) zeigen erforderliche Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit jugendlicher Spieler. Diese auch als Streichquintett erschienenen Originalstücke sind flüssig gesetzt und haben gesunden melodischen Gehalt. *Alexander Eisenmann* (Stuttgart).

KUNST UND KÜNSTLER

— *Verdis* in Deutschland fast unbekannte Oper *„La forza del Destino"* (Die Macht des Geschickes) ist neuerdings von *Franz Werfel* einer völligen textlichen Neubearbeitung unterzogen worden. Die Dresdener Staatsoper hat diese Neubearbeitung sofort zur Uraufführung erworben und wird die Oper in der Neudichtung Franz Werfels möglichst bald herausbringen.

— In Ulm a. D. fand ein Kompositionsabend des dort ansässigen Dr. *Willy Fröhlich* im Rahmen der „Freien Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Kunst" mit Erfolg statt.

— In Bonn a. Rh. veranstaltete Musikdirektor *Felix Krakamp* mit seinem a cappella-Chor ein Palestrina-Konzert.

— In Schwenningen im Schwarzwald fand unter Leitung von Musikdirektor *F. W. Karl* eine Bach-Feier (ein liturgischer Gottesdienst, zwei Konzerte) mit gutem Erfolg statt, an der die Stuttgarter Sänger *H. Cantz, M. Fuchs, M. Streißle* und *H. Conzelmann* mitwirkten.

— In London gab die „British Music Society" ein Konzert, an dem speziell für das *Pianola* geschriebene Kompositionen von *Strawinsky, Malipiero* und *Goosens* zur Aufführung kamen.

— Die Spielzeit der Civic Opera Company in Chicago wurde mit dem „Rosenkavalier" von *R. Strauß* eröffnet.

— In Yorkshire (England) wurde „The Yorkshire Feast Song" von *Purcell,* der zum erstenmal am 27. März 1690 beim dortigen Jahresfest erklang und vermutlich seitdem nie mehr gehört wurde, zur erneuten Aufführung gebracht.

— Die Stuttgarter Madrigalvereinigung (Leitung: *H. Holle*) hatte mit Konzerten im Rheinland (neue und alte Meister) ausgezeichneten Erfolg.

— *Tino Pattiera* von der Dresdener Staatsoper wurde für nächstes Jahr an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

— *Francesco Malipiero* hat die Komposition einer Oper „Filomela e l'Infantuato" (Filomela und ihr Narr) beendet.

— Bei einem Preisausschreiben, das anläßlich der für Anfang 1926 vorgesehenen Einweihung des neuen Konzerthauses in Stockholm erlassen wurde, erhielt der bekannte schwedische Komponist *Kurt Atterberg* auf Grund anonym eingereichter Kompositionen den ersten und dritten Preis.

— *Walter Braunfels'* „Te deum" kam in Schwerin unter Leitung des Professors *Willibald Kähler* zu sehr erfolgreicher Aufführung.

— *Hermann von Waltershausens* neue Symphonie „Hero und Leander" fand in einer Aufführung in Schwerin unter der Leitung des Komponisten lebhafte Anerkennung.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— In Berlin brachte das *Amar*-Quartett *Pfitzners* Streichquartett cis moll Op. 34 zur Uraufführung.

— In Konstanz a. B. kam jüngst ein „Salve Regina" von *G. B. Pergolese* für zwei Solosoprane, zweistimmigen Frauenchor, Streichorchester und Continuo in der Bearbeitung von *K. Bienert* zur Uraufführung.

— Das Streichquartett g moll Op. 51 von *Blumer* wurde in Berlin uraufgeführt, ebendort ein Trio Op. 5 von *G. Raphael.*

UNTERRICHTSWESEN

— In nächster Zeit wird *Wien* eine neue, ungemein bedeutungsvolle Spezialanstalt bekommen, nämlich als Seitenstück zur staatlichen Musikhochschule ein *Volkskonservatorium.* Das Volkskonservatorium soll analog den Volkshochschulen begabte und talentierte Hörer und Hörerinnen ohne engherzige Bestimmungen in Punkto Vorbildung in Abendkursen gegen einen ganz minimalen Kursbeitrag in allen Zweigen der Musik, des Schauspiels usf. bis zur höchsten Stufe ausbilden. Die Initiative zur Errichtung dieser Volksmusikhochschule ist vom Verein „Wiener Volkskonservatorium" ausgegangen, dessen Präsident, Universitätsprofessor Dr. *Castle,* bereits eine Reihe prominenter Persönlichkeiten gewonnen hat, die ihre Mitwirkung an dem Unternehmen in uneigennütziger Weise zugesagt haben.

GEDENKTAGE

— In Liegnitz wird am 30. Dezember der bekannte Komponist *Wilhelm Rudnik* 75 Jahre alt. Geboren in Damerkow (Pommern), erhilte er seine künstlerische Ausbildung am Kgl. Institut für Kirchenmusik und an der Kullakschen Akademie in Berlin und wurde dann Organist, zuerst in Berlin, später in Landsberg und in Liegnitz. Seine zahlreichen Kompositionen enthalten Orgelwerke, mehrstimmige geistliche Gesänge, Lieder, Männerchöre, größere Chorwerke und kleine Oratorien.

— In Köln konnte Musikdirektor *August Thelen* seine 50jährige Tätigkeit als Leiter von Männergesangvereinen feiern.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der „Deutsche Sängerbund in Schlesien" gab Ende November ein Werk heraus, das dem Leben und Schaffen des vor 100 Jahren geborenen Meisters des deutschen Chorgesangs, *E. S. Engelsberg,* gewidmet ist.

— Dr. *Benno Bardi* reist für die Lautabteilung der preußischen Staatsbibliothek nach Ägypten, um dort musikalische Forschungen zu treiben und eine spätere Expedition für die Lautabteilung vorzuberetien.

— Der Musikdirektor *Paul Schwers* wurde auf eine Klage von seiten *Eugen d'Alberts* von der Strafkammer des Berliner Landgerichts II zu einer Geldstrafe von 100 Mark verurteilt wegen einer Notiz, die, da sie einen üblen Scherz mit persönlichen Anspielungen enthalte, eine Beleidigung darstelle.

— Wir erfahren, daß in *Wien* eine findige Pianistin, um ihrem Konzert die nötige Anziehungskraft zu geben, auf den Einfall kam, sich für jeden Komponisten, den sie spielte, eine Extra-Toilette anfertigen zu lassen, und diesen Toilettenwechsel an ihrem Abend konsequent durchführte. Hoffen wir nur, daß das Programm nicht allzuviel verschiedene Komponisten aufwies. Sollte dies Beispiel Schule machen, so wäre künftigen Pianistinnen anzuraten, neben ihrer musikalischen Ausbildung auch noch eine solche als Verwandlungskünstlerin durchzumachen, damit die Pausen nicht allzu lang werden. Weniger kapitalkräftige Damen dürften dann wohl immer nur *einen* Komponisten aufs Programm setzen, während ganz große Virtuosinnen einen Kleiderwechsel am Ende zwischen den einzelnen Sonatensätzen sogar vornehmen dürften. Die Kritik wäre dann ungefähr so zu denken: Frl. X. Y. spielte zu einer herrlichen Samttoilette aus dem Hause Soundso die Chromatische Fantasie von Bach, welche aufs beste geeignet war, diese Robe zur vollen Wirkung zu bringen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 7

Eine neue Epoche der Orgelmusik / Von Dr. Hermann Keller

Die jüngstvergangene Epoche der deutschen Orgelmusik läßt sich fast ausschließlich in dem einzigen Namen *Max Reger* ausdrücken. Er war der große Erneuerer, der die Orgel, die über ein Jahrhundert lang abseits der großen Strömungen der Musik ein bescheidenes, ja manchmal kümmerliches Dasein gefristet hatte, wieder in den Brennpunkt des musikalischen Interesses gerückt hatte: da waren noch unverbrauchte Wirkungen nach so langer Ruhezeit, während Klavier und Orchester bis an die Grenze ihrer Ausdrucksmöglichkeiten beansprucht zu sein schienen. Es ist bekannt, daß aber schon die nächste Zeit bewiesen hat, wie wenig von einer Erschöpfung der Ausdrucksmittel gesprochen werden durfte: die Kammermusik, besonders die ohne Klavier, suchte sich neue Wege, ein neuer Orchesterstil mit bewußter Abwendung sowohl von Wagner-Straußischen, als von Brahms-Regerischen Klangidealen wurde gefunden, in der Vokalmusik erlebte man ein deutliches Verlegen des Schwerpunkts vom Lied weg zum unbegleiteten Chorgesang, — und während so auf fast allen Gebieten der Wille zu einer neuen Gestalt der Musik deutlich sichtbar ward (mochte man auch über den Wert des bis jetzt Erreichten skeptischer Ansicht sein), so schien die Orgel das einzige Gebiet, auf dem die Hegemonie Regers sich unvermindert behauptete. Noch vor drei Jahren konnte ich in meiner kleinen Schrift über die Orgelwerke Regers schreiben: „Die mächtige Welle Reger-Straube hat uns so weit getragen, daß uns die nächste, die sonst alle Gebiete der Musik schon überflutet und zugedeckt hat, noch gar nicht erreicht hat." Heute ist diese Welle da, und heute kann man mit Sicherheit sagen, daß für Deutschland die *Regersche Epoche* der Orgelkunst endgültig als *abgeschlossen* (nicht als abgetan!) angesehen werden kann.

Der neue Anstoß kommt von völlig anderer Seite, als auf allen übrigen Gebieten der Musik. Zunächst äußert er sich in einer scharfen *Kritik* am Instrument selbst. Es tritt der für die Instrumentengeschichte der letzten hundert Jahre wohl beispiellose Fall ein, daß — es klingt wie ein Hohn auf die Phrase von der „Königin der Instrumente"; — ein Instrument, das neben Klavier und Violine im höchsten Ansehen stand, nun plötzlich alle modernen Errungenschaften als Irrtum ansehen und mit seiner Entwicklung wieder da ansetzen sollte, wo das 17. Jahrhundert aufgehört hatte. Das wenigstens ist das Glaubensprogramm des radikalen linken (oder soll man sagen rechten?) Flügels des „Bundes entschiedener Orgelreformer", den die Gruppe darstellt, als deren Führer Hans Henny Jahnn und die Ugrinogemeinde angesehen werden kann, und denen zum mindesten das große Verdienst zukommt, an der Hamburger Jakobiorgel das Klangideal der Orgeln des 16. und 17. Jahrhunderts geradezu wieder neuentdeckt zu haben. Durch die Hamburger Organistentagung im Juli dieses Jahres ist diese Bewegung ja auch weiteren Kreisen bekannt geworden, und es soll hier nicht die Rede davon sein, was man von ihr für die Wiedererweckung der alten Orgelmusik vor Buxtehude erwarten darf (wahrscheinlich alles), sondern welcher Art die Angriffe sind, die von dort aus auf die heutige Orgel gerichtet werden. Dem berauschenden silbernen und doch nie aufdringlichen Mixturklang dieser alten Orgeln mit ihrer scharfen Charakterisierung der Manuale und ihrer präzisen Ansprache wird der verschwommene, bald dünne, bald dicke, plumpe Klang der modernen pneumatischen Orgel mit ihrer Häufung von Registern und all ihren Vorrichtungen zu einem ausdrucksvollen Spiel als abschreckendes Beispiel gegenübergestellt. Während Reger noch in einem Brief voll Stolz schreiben konnte, er hoffe zu zeigen, daß die Orgel nicht bloß ein Kircheninstrument, sondern ein „Konzertinstrument allerersten Ranges" sei, lesen wir bei Jahnn: „Die Orgel ... ist nicht für den Virtuosen geschaffen, daß er von einem leichtgläubigen Publikum Anerkennung erfahre, — sie ist ganz und gar nicht eine Ansammlung von Instrumentennachahmungen." Noch zorniger drückt sich der Wiener Komponist *Franz Schmidt* aus, dessen Vorwort zu seiner 1924 erschienenen Phantasie und Fuge D dur so ergötzlich zu lesen ist, daß es hier im Wortlaut wiedergegeben werden soll: „Durch meine Symphonien und sonstigen Werke, in denen ich mich ausschließlich des großen Orchesters bedient habe, glaube ich mir einige Satztechnik angeeignet und im differenzierenden Hören genügend Fortschritte gemacht zu haben, um es wagen zu dürfen, nun auch der Königin der Instrumente ein Werk meiner Komposition darzubringen. Es ist mir von größter Wichtigkeit, festzustellen, daß ich die Königin der Instrumente im Sinne habe, wie man sie noch als Reste einer hohen Musikkultur in Kathedralen findet, nicht etwa jenes kraftlos brüllende Ungeheuer, welches sich in den heutigen Konzertsälen breit macht und allenthalben als ‚moderne Orgel' bezeichnet wird. Für letztere würde ich niemals eine Note geschrieben haben, denn das bloße

Anhören eines solchen mit allen den ‚modernen Errungenschaften' ausgestatteten Instrumentes bereitet mir Qual und Ekel. Ist es doch ein Klangbastard, entstanden aus dem unglückseligen Bestreben, alle möglichen Instrumente nachahmende Register in die Orgel einzubauen, Orchestereffekte nachzuahmen u. dergl., ein Klangbastard, der ebenso weit von der wahren Orgel wie vom Orchester entfernt, völlig ungeeignet ist, Original-Orgelkompositionen so wiederzugeben, wie ihre Schöpfer sie gedacht und gehört haben und ebenso ungeeignet, das Orchester auch nur irgendwie zu ersetzen. Die für dieses Instrument entstandene und im Entstehen begriffene Literatur bereichern zu wollen, liegt mir so ferne, als nur irgend möglich. Ich muß mich aber mit dem jetzt allgemein verbreiteten Bestreben der Organisten auseinandersetzen, alle jene Errungenschaften der modernen Orgel (jede Orgelbaufirma hat deren eigene und andere!) auf jeden Fall und um jeden Preis und in jedem Werk vorzuführen. Man nennt dies Registrierkunst. Ich habe meine Wünsche bezüglich der Registrierung in allgemeinen Zügen, aber vollkommen deutlich im Notentext eingetragen. Sollte also mein Werk auf einer modernen Orgel wiedergegeben werden müssen, so hat der Organist im voraus alle jene lächerlichen und geschmacklosen Vorrichtungen auszuschalten, die die Orgel zum Orchestrion heruntergebracht haben, als da sind: Jalousieschweller zu Crescendozwecken, Fernwerk, Glokkenspiel und ähnliches. Zungenstimmen sind nur an den bezeichneten Stellen zu verwenden und nur dann, wenn sie nicht ordinär klingen. Wenn solchermaßen alles ausgeschaltet ist, was die Orgel zur Nichtorgel macht und das übrigbleibende nur ein kläglicher Rest sein sollte, so ist daraus die Konsequenz zu ziehen, meine Musik als für dieses Instrument nicht geeignet anzusehen (oder auch umgekehrt) und die Aufführung zu unterlassen."

Das läßt wenigstens an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig! Auch einige Worte Jahnns mögen hier noch stehen:

„Ich muß mich auf die Meinung zurückziehen, die ich von dem Instrument Orgel habe. Ich fasse sie auf als einen Organismus zur Hervorbringung musikalischer Klänge, die als irdischer Leib die Seele ewiger Musiken aufnehmen sollen. Die Musik, der ich sie untergeordnet fühle, ist kultisch, deshalb ist der Platz einer Orgel an einer Kultstätte zu denken. Ich habe mich für Cabezon, für Merulo, für Scheidt und wie sie alle heißen mögen, entschieden, und nicht für die gottlose Musik, die in dem Schaffen der vergangenen Jahrzehnte entstanden ist. Ich habe dabei die große Hoffnung, daß die jungen Kräfte, unter denen sich die Musik auswirken soll, nicht ferne stehen jener Meinung, die mich begeistert zu den Orgelwerken so ausgeprägter Organisationen, daß sie schon plastisch das Abbild der gesamten Klangwelt sind, in ihrem Reichtum also jede Möglichkeit des Ausdrucks umfassen."

Solche Anklagen gegen die moderne Orgel auszusprechen, heißt zum Teil schon, sie als berechtigt anerkennen. Letzten Grundes besagen sie nichts anderes, als daß unserer Zeit mit einer geradezu erschreckenden Klarheit die Einsicht gekommen ist (die das teils romantische, teils materialistische 19. Jahrhundert nicht haben konnte), wie sehr unserer Zeit seit ungefähr zweihundert Jahren die schöpferische Kraft im Religiösen verloren gegangen ist. Es ist ganz undenkbar, daß noch einmal eine Matthäuspassion geschrieben werden könnte, ebensowenig, wie niemand mehr imstande sein wird, etwas wie das Straßburger oder das Freiburger Münster zu bauen, und ebenso liegt es auf der Hand, daß wir keine solchen Orgeln mehr haben können, wie das gotische und nachgotische Zeitalter. Die Orgel hat genau dieselbe Verfallskurve aufzuweisen, wie alle übrigen großen Formen religiösen Empfindens etwa seit 1700. Schon den Herrnhutern ist es nicht mehr gelungen, ihrer Religion einen Ausdruck in der Kunst zu verleihen, noch weniger dem Methodismus oder den Gemeinschaftsbewegungen des 19. Jahrhunderts. Sicher ist aber auch, daß die Kurve, die die Kunst in immer weiteren Abstand von der Religion geführt hat, auf ihrem Umkehrpunkt angelangt ist und wieder zu steigen beginnt. Wenn man uns nun hier als Richtung und Ziel die alte Zeit mit ihrer ungebrochenen Kraft wieder zeigt, so ist es zwar sicher heilsam, strenge konzessionslose Forderungen aufzustellen, praktisch, glaube ich, ist der Weg aber nicht gangbar. Man stelle sich eine nach dem Orgeltyp von 1650 rekonstruierte Orgel in einer modernen Kirche mit moderner Predigt oder gar in einem Saal vor, und man wird die ganze Unhaltbarkeit einsehen. Natürlich ist es von größter Wichtigkeit für die Wiedergabe der alten Musik, daß die Organisten, die Musikwissenschaftler — und in historischen Konzerten gelegentlich auch das Publikum — erfahren und zu hören bekommen, wie diese Musik geklungen hat, d. h. mit anderen Worten, das Verhältnis dieser Orgeln zu den modernen muß dasselbe sein, wie etwa das des Cembalos zum modernen Flügel. Es gibt auch da Fanatiker, die für Bachs Klaviermusik das Cembalo, bzw. das Clavichord für das alleinmögliche Instrument halten, aber man geht über sie zur Tagesordnung über, betrachtet das Cembalo als eine selten zu genießende Delikatesse und spielt das wohltemperierte Klavier auf einem Bechsteinflügel.

Die Aufgabe, zeitlich entfernt liegende Musik zu übertragen, kann ja überhaupt niemals restlos gelöst werden. Man kann sie von zwei entgegengesetzten Seiten her, von ihren beiden Endpunkten aus anpacken: Der einfachste Weg scheint der, sie vollständig in die moderne Gefühlssphäre zu projezieren. Das hat z. B. Straube getan und damit für weite Kreise überhaupt erst wieder das Interesse an dieser Musik geweckt. Das Publikum war nur auf diese Weise zu der Erkenntnis zu bringen, daß

diese alten Fugen und Passacaglien ja auch „Musik“ seien. Viele verstanden das wohltemperierte Klavier erst, als es Reger spielte. Selbstverständlich kann man aber bei dieser Interpretation nicht stehen bleiben, sondern, nachdem man einmal Kontakt mit dieser Musik genommen hat, erhebt sich die Frage vom anderen Ende her: wie hat diese Musik damals geklungen, wie hat sie sich ihr Schöpfer vorgestellt? Antwort: ganz anders, als wir sie heute spielen. Also muß der Musiker an die schwere Aufgabe gehen, seine Interpretation nach diesen Erkenntnissen zu korrigieren, sie mit dem Geist der damaligen Zeit, wie wir ihn heute erkennen oder zu erkennen glauben, in Einklang zu bringen. In jedem Falle wird es ein Kompromiß bleiben, er kann wissenschaftlich richtig, aber künstlerisch kühl spielen, oder er kann die künstlerische Gestaltung in die erste, die historische Treue in die zweite Linie stellen.

Von diesen Gedanken kehre ich zum modernen Orgelbau zurück: Die Orgeln des 17. Jahrhunderts und des Bachschen Zeitalters können unserer heutigen Zeit zum Regulativ dienen, aber es muß zu einer Synthese mit dem Musikempfinden der Gegenwart kommen, wenn eine lebendige Entwicklung daran ansetzen soll. Das heißt nicht, von der reinen Höhe idealer Forderungen in die Niederung der Kompromisse herunterzusteigen, sondern das Recht des organisch Gewordenen und Gewachsenen achten. Sicherlich hat der neuere Orgelbau ein langes Sündenregister aufzuweisen; Schuld daran tragen weniger die Orgelbauer, die sich ihren Auftraggebern angepaßt haben, als der völlige Verfall der Orgelkunst im 19. Jahrhundert, und die Gemeinden, die sich mit schlechten billigen Instrumenten begnügten. Man vergleiche nur einmal ein Orgelgehäuse aus der Zeit des Barock mit einem des 19. Jahrhunderts, um zu sehen, mit welchem Aufwand an Pracht und Kosten die Kirche damals noch ihre Liebe zur Orgel auch äußerlich bekundete und wie ärmlich die Fabrikverzierungen des 19. Jahrhunderts sich dagegen ausnehmen. Es ist aber Sache des Organisten, mit ihren Orgeln unzufrieden zu sein und an die Orgelbauer höhere Forderungen zu stellen, diese bei den Kirchengemeinden zu vertreten und dem Orgelbau die Wege zu zeigen, die er gehen soll und ihn vom eingeschlagenen Holzwege abzubringen! Die technische Entwicklung der letzten zwei Jahrzehnte mit all ihren Spielhilfen ließen vor all den seither ungeahnten Möglichkeiten einer fast schrankenlosen Herrschaft über den Klang der Orgel übersehen, daß nicht die Verwendbarkeit des Klanges, sondern *der Klang selbst* für eine Orgel entscheidend ist. Heute sind wir so weit, daß eine gewisse Stabilisierung in der Spieltischanlage der modernen Orgeln eingetreten ist; zwar steht Deutschland immer noch isoliert gegen die völlig anderen Spieltische von Frankreich, England und Amerika, aber es besteht bei den Spielern kein Bedürfnis mehr nach noch mehr oder wesentlich anderen Hilfsmitteln zum Registrieren. Dafür rückt die Frage nach dem Orgelklang entscheidend in den Vordergrund. Kein Zweifel, daß die meisten unserer Orgeln zu dick, zu stumpf, zu „holzig“ klingen. Die englischen Orgeln mit ihrer großen Anzahl heller, metallener Prinzipale sind unseren darin überlegen, dagegen kann ich mich für den Zungenklang der französischen Orgeln weniger begeistern. Ferner ist mir, als ich vor einigen Monaten die Orgel in der Breslauer Jahrhundertfesthalle kennen lernte, instinktiv zur Gewißheit geworden, daß diese Häufung von Registern (die Breslauer hat 200, aber es gibt schon größere, Liverpool z. B. mit 211) vollkommen sinnlos ist: Das einzelne Register bedeutet zu wenig, und der Gesamtklang dieser zweihundert ist in der Riesenhalle durchaus nicht von überwältigender Wirkung, wogegen z. B. die neue (noch nicht ausgebaute) Orgel der Westminster-Kathedrale in London mit nur 40 Registern, einen riesigen Raum vollständig füllt. Wenn Jahnn in jahrelangen Untersuchungen über die Mensurverhältnisse der Pfeifenreihen der alten Orgeln dem Geheimnisse ihrer Schönheit auf die Spur gekommen ist, so wollen wir Organisten unser Möglichstes tun, diese Erkenntnisse dem heutigen Orgelbau nutzbar machen zu helfen, ohne aber deshalb in den Ruf „zurück zur Orgel des 17. Jahrhunderts“ mit einzustimmen.

Auf einige spezielle Angriffe gegen die moderne Orgel möchte ich hier noch eingehen.

Erstens: sie klinge dick, unklar, sie sei ungeeignet für polyphones Spiel, wogegen beim Mixturklang der alten Orgeln alle Mittelstimmen von selbst deutlich heraustreten sollen. Um mich von der Wahrheit dieser letzteren Behauptung zu überzeugen, habe ich im September eine Studienfahrt ins Elsaß gemacht, wo mir Dr. Johannes Müller ein treuer Führer zu den im Elsaß noch vorhandenen Orgeln aus der Zeit Bachs (Thomaskirche in Straßburg, Colmar, Mauersmünster u. a.) gewesen ist. In dem wundervollen Raum der romanisch begonnenen, gotisch vollendeten Abtei Mauersmünster steht ein (in Süddeutschland vielleicht das einzige!) vollkommen unangetastet gebliebenes Orgelwerk des Andreas Silbermann aus dem Jahr 1710, mit drei Manualen und folgender Disposition:

Hauptwerk (mittleres Manual):

Bourdon	16′	Nazard	2²/₃
Bourdon	8′	Doublette	2′
Montre	8′	Tièrce	1³/₅
Cornet	8′ (von C′ ab)	Fourniture	
Voix humaine	8′	Cymbel	
Trompette dessus	8′	Tremblant	
Trompette basse	8′		
Prestant	4′		
Clairon dessus	4′		
Clairon basse	4′		

Positif (unteres Manual):

Cromorne 8′	Nazard $2^2/_3$
Montre 8′	Flute 2′
Bourdon 4′	Doublette 2′
	Fourniture

Regal (oberes Manual):

Bourdon 4′ (von C′ ab)

Pedal:

Trompette 16′
Bombarde 16′
Prestant 8′
Bourdon 8′

Daß dieses Werk unangetastet geblieben ist, läßt sich nur daraus erklären, daß Mauersmünster ein Dorf von nur ein paar hundert Einwohnern ist, das von modernisierenden Orgelrevisoren verschont blieb! Die Orgel steht etwa einen Gangton tiefer als unsere heutige Kammerstimmung, und ihr Klang ist in der Tat anders, man darf sagen: wesentlich schöner als der unserer modernen Orgeln. Besonders angetan hat es mir der helle, beschwingte Klang des Rückpositivs, mit nur einem 8′ (abgesehen von der Zungenstimme), einem 4′, einer Quinte $2^2/_3$′, zwei 2′(!) und einer Mixtur klingt es voll, rauschend, aber nicht schreiend, so daß es eine Lust ist, Bachsche Toccatenläufe darauf zu spielen. Die Ansprache ist so leicht, daß man fast dasselbe Tempo nehmen kann wie auf modernen Orgeln. Das volle Werk erfüllt den großen Raum ganz, im m f und f macht die Registrierung des Pedals, zu dem es keine Koppel gibt, und das außer den starken Schnarrwerken nur zwei 8′-Stimmen hat, einige Schwierigkeit. Das dritte Manual entsprechend den tragbaren kleinen Instrumenten, den „Regalen", nur von c′ an besetzt, ist nur gelegentlich für einen Sopran-cantus-firmus benutzbar. Das Rückpositiv steht bei den meisten älteren elsäßischen Orgeln, die ich sah, in der Tat im Rücken des Organisten (auch die Registerzüge befinden sich da) und hat seinen eigenen kleinen Prospekt an der Brüstung der Empore.

Diese Orgeln lehren uns, daß die Wirkung eines Orgelwerkes einmal vom Raum abhängt (der französische Orgelbauer Cavaillé-Col erklärte, mit einer Orgel von 40 Stimmen die größte Kathedrale füllen zu können, wenn man um jede Pfeife herumgehen könne; unsere deutschen Orgeln stehen dagegen meistens zu eng und zu gedrückt), sodann, daß Material und Mensur der Pfeifen eine größere Rolle spielen, als das 19. Jahrhundert gewußt oder beachtet hatte, ferner, daß unsere Orgeln auf den Mixturklang verzichten müßten, weil sie unter höherem Winddruck stehen, als die alten (schon Schweitzer hatte auf diesen Punkt aufmerksam gemacht, neuerdings hat ihn auch wieder Jahnn in den Vordergrund gestellt), und daß dies ein schlechter Tausch war, und schließlich, daß unser deutscher Orgelbau (nicht der französische) den Unterschied im Charakter der drei Manuale zu sehr verwischt hatte; er erfand, wie Jahnn ironisch bemerkt, die Steigerung „laut — schwächer — am schwächsten". (Schluß folgt.)

Balthasar Hartzer, genannt Resinarius / Von Bruno Weigl (Brünn)

Eine Studie zur Musik in Böhmen

Von den vielen Komponisten, die tätig in den Entwicklungsgang des protestantischen Kirchengesangs des 15. und 16. Jahrhunderts eingriffen, ist auch der mit Unrecht heute bereits verschollene, während seiner Hauptschaffenszeit in Böhmen tätig gewesene Musiker Balthasar Hartzer zu nennen, nicht weil er durch Responsorien und gediegene mehrstimmige deutsche wie lateinische Gesänge die Literatur des geistlichen Liedes in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereicherte, sondern darum, da er in der Frühgeschichte der Passionsmusiken eine bedeutende, historisch markante Stelle einnimmt.

Ueber das Leben und Wirken dieses Meisters sind bis jetzt noch viele dichte, geheimnisvolle Schleier gebreitet; ja, man weiß noch nicht einmal mit Bestimmtheit, ob der Komponist Balthasar Hartzer und der Komponist Balthasar Resinarius ein und dieselbe Person sind. Den überzeugenden Nachweis hierüber zu erbringen, ist nicht leicht, da er einwandfrei nur auf Grund von beglaubigten Urkunden erfolgen könnte; dennoch glaube ich trotz der Zweifel des berühmten Bibliographen Robert Eitner mit einiger Sicherheit die Behauptung aufstellen zu können, daß Hartzer und Resinarius dieselben Personen sind, wofür mir mehrfache, jedermann einleuchtende Gründe maßgebend sind. Zunächst haben beide Personen den gleichen, im 15. Jahrhundert nicht gerade häufig anzutreffenden Vornamen Balthasar, beide leben und schaffen zu gleicher Zeit in Nordböhmen. Die Identität des ersteren mit dem letzteren ist auch aus dem Familiennamen ableitbar, indem Harz auf lateinisch resinaria heißt, zufolge dessen sich Hartzer — wie es in diesen frühen Zeiten der deutschen Musikgeschichte nur zu häufig vorkommt — Resinarius genannt haben mag. Sehr viel für meine Annahme spricht auch der Umstand, daß beide mehrstimmige Gesänge komponiert, beide den gleichen Verleger Georg Rhau in Wittenberg hatten und beide dem geistlichen Stande angehörten. Schließlich gibt Georg Rhau (besser Rhaw, laut Riemann-Lexikon Komponist, Theoretiker und Musikdrucker, der von seiner Geburt an 1488 bis zu seinem

Tode 1548 in Wittenberg lebte) in einem Zeitraum von drei Jahren (1542 bis 1545) zwei Sammelwerke von Schöpfungen bedeutender protestantischer Kirchenkomponisten heraus, wobei im ersten ein Balthasar Hartzer mit vierstimmigen Hymnen, im zweiten ein Balthasar Resinarius mit 27 vierstimmigen geistlichen Liedern und acht lateinischen Gesängen figuriert. Auch 1543 ist bereits Balthasar Resinarius mit einer Sammlung von Responsorien vertreten, so daß nicht nur der Materie nach, sondern auch der kurzen Aufeinanderfolge beider Namen die Vermutung nicht von der Hand zu weisen ist, daß meine Annahme vieles für sich hat. Mangels an Urkunden müßte letzten Endes auch eine stilistische Untersuchung der mit Hartzer und der mit Resinarius gezeichneten Kompositionen ein greifbares, nahezu authentisches Resultat ergeben. Seltsamer Weise sind angesehene Historiker, wie Dr. Richard Batka (Deutschböhmische Musik im 16. Jahrhundert) und Reinhard Kade, (M. f. M. VI. S. 470) über diese noch ganz ungeklärte Angelegenheit wie über etwas ganz Selbstverständliches hinweggegangen. Batka läßt Resinarius in Tetschen, R. Kade hingegen in Jessen gebürtig sein. Da sich Resinarius auf einem seiner Werke als Jecinus zeichnet, so dürfte die letztere Nachricht die richtige sein. Auch hinsichtlich der Lebensstellung des Künstlers gehen die Ansichten beider Historiker auseinander, indem ihn Batka als evangelischen Pfarrer in Böhmisch Leipa, Kade hingegen in Verein mit Robert Eitner als Bischof zu Böhm. Leipa hinstellen. Diesmal scheint jedoch Batka auf der richtigen Fährte gewesen zu sein, da Georg Rhaw den Resinarius noch kurz vor dessen Tode in einer Vorrede zu einem Sammelwerke als „Pastor und würdigen Greis" bezeichnet, und überdies ein katholischer Bischof wohl kaum protestantische Lieder veröffentlichen würde.

Ueber sein Geburtsjahr liegen keine Nachrichten vor. Da er 1546 zu Böhm. Leipa starb, und die ersten von ihm auffindbaren Kompositionen (6 lateinische Gesänge zu 2 und 4 Stimmen, enthalten in einem Kodex in der preußischen Staatsbibliothek in Berlin) aus dem Jahre 1499 stammen, so dürfte in Anbetracht dessen, daß ihn Rhaw 1543 als würdigen Greis bezeichnet, er in den sechziger oder siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts geboren worden sein. Uebereinstimmend berichten die historischen Quellenwerke, daß Resinarius zugleich mit dem berühmten Ludwig Senfl als Sängerknabe seine erste Ausbildung in der Hofkapelle des Kaisers Maximilian I. in Wien genossen und daselbst Schüler eines der allergrößten Meister um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, von Heinrich Isaac (geb. vor 1450, gest. 1517) war. Da jedoch keine Nachrichten vorliegen, daß Isaac als Lehrer oder Kapellmeister am Wiener Hofe tätig war, so sind obenstehende Nachrichten betreffend die Ausbildung des Resinarius, ebenso wie die über die Ausbildung Ludwig Senfls nur mit Vorsicht zu gebrauchen. Sicher ist, daß Resinarius Meister im kontrapunktischen Satze war, was nicht nur bei seinen Zeitgenossen Staunen erregt, sondern auch seinen Verleger, der dessen Werke vereint mit solchen von Künstlern allerersten Ranges wie M. Agricola, B. Ducis, S. Dietrich, Th. Stoltzer, St. Mahu u. a. m. zum Abdruck brachte, Worte voll Lobes über ihn in einer der Vorreden zu seinen Sammelwerken aussprechen ließ: „Magna ejus est facilitas et suavitas, nihil habet detorti, confracti et asciti."

Resinarius veröffentlichte der Hauptsache nach in der Regel vierstimmige deutsche und lateinische Gesänge, dann zwei Bände Responsorien in dem Jahre 1543[1], aus denen als bedeutendstes Werk des Meisters die Johannespassion (Passio domini nostri Jesu Christi secundum Johannem) hervorragt. Abgesehen von den künstlerischen Qualitäten dieser Schöpfung, liegt in ihr — wie schon eingangs bemerkt — die historische Bedeutung ihres Autors begründet, da sie, wie R. Kade konstatiert, „nicht nur unter die früheſten, sondern auch unter die wichtigsten Erzeugnisse dieser Gattung gehört". In der Tat stellt diese Passion das zweite, in Motettenform geschriebene Werk eines deutschen Meisters vor, die in Deutschland nur noch in der Markuspassion (ca. 1520) des Johann Galliculus ihren Vorgänger besitzt. Beide Passionen zusammengenommen haben nur noch einen Vorläufer in der Matthäuspassion des Niederländers Jacob Hobrecht (vor 1505), so daß das Werk von Resinarius als dritte Passionsschöpfung überhaupt bezeichnet werden darf.

Die Nachwelt beurteilt den künstlerischen Wert seiner Werke sehr verschieden. Robert Eitner hält seine Tonsätze für unbedeutend und leitet den ausgezeichneten Ruf davon her, daß er den Wittenbergern aus dem Grunde lieb war, daß er sich „als Mithelfer an der Herstellung des evangelischen Gottesdienstes betätigte." Andere hingegen sparen über seine Tonsätze kein Lob und heben insbesondere hervor, daß er in der Kunst des Doppelkanons nicht nur Bedeutendes leistete, sondern auch eigenwillige Wege (Kanon zu je 2 zu 2 Stimmen) betrat.

[1] R. Kade scheint bloß die 2. Auflage dieser in der preußischen Staatsbibliothek befindlichen Responsoriensammlung zu kennen, die die Jahreszahl 1544 trägt.

Ergänzung

der in Heft 1 und 5 dieses Jahrgangs gebrachten Zusammenstellung von Kompositionen nach Gedichten C. F. Meyers:

Karl Wüst: Wanderlied (Was treibst du, Wind) für dreistimmigen Frauenchor; „Die Füße im Feuer" (für Sprechstimme und Klavier) (beide Manuskript).
Peter Gast (H. Köselitz): „Lethe", Ballade für Bariton und Orchester, Op. 3 (Klav.-Ausz. bei Hofmeister, Leipzig).
Hermann Zumpe: „Gefesselte Musen", „Das heilige Feuer", Liederseelen; Lieder mit Klavier (E. W. Fritzsch, Leipzig).
Rudolph F. Procházka: Liederseelen in „Aus alten und neuen Tagen" (Koll. Litolff).
Hans Hermann: Was treibst du, Wind.
Hans Törsleff: Säerspruch.

*

Vom neuen deutschen Lied

Von ROLF CUNZ (Essen)

Wo sind in diesen Tagen der Abkehr von allem Schönen, Wahren, Guten die Sänger des deutschen Liedes, das aus der Seele unseres Stammes dringt? Jenes deutschen Liedes, das als einzige volkstümliche Kunstform unserem Mutterboden entwachsen ist, während die meisten anderen Stilarten aus fremdem Besitz übernommen wurden und erst von uns umgewandelt werden mußten. Wo erstehen diesem Jahrhundert die *Nachfahren Schuberts,* des ersten großen volkstümlichen Lyrikers unserer Musik aus der Zeit vor hundert Jahren; des ersten wahrhaft deutschen Liedersängers überhaupt?

Zu kaum einer Zeit bedurften wir ihrer so nötig wie jetzt, wo unser Stammesbewußtsein die härtesten Prüfungen zu erdulden hat, wo unsere völkische Eigenart täglich erneut von falschem Tand bedroht und verblendet wird. Unsere Liederdichter sind wieder *fahrende Sänger* geworden, aber in einem traurigeren Begriff, als es je der Fall gewesen! Und unser Lied, die einzige Originalschöpfung des musikalischsten unter den Völkern der Erde, erklingt zumeist in fremden Tönen und kümmerlich künstlichem Aufputz, so daß es endlich wieder nottut, die Berufenen auf den Plan zu fordern, um das gefesselte deutsche Mutterlied aus Schmach zu befreien. Die Entwicklung unseres Liedes zeigt uns die Geschichte vom *Eigengang* deutscher Kunst. Wir erleben seine Blütezeit im vierzehnten Jahrhundert, sehen es knapp zweihundert Jahre lang in reiner Form erhalten, um es im siebzehnten Jahrhundert italienischen und französischen Einflüssen erschlossen zu finden. Langsam kommt es in abermals hundert Jahren als verschämt aufblühendes Volkslied wieder zur Besinnung. Aber erst die Schubert-Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert bringt uns den neuen brausenden Frühling des deutschen Kunstliedes, den die charakterlose Gegenwart so ganz aus dem Gedächtnis verloren zu haben scheint.

Wesentliche Voraussetzungen zur Entfaltung ertragreicher musikalischer Lyrik sind natürlich brauchbare Texte, die sich zum Singen eignen. Wieviel Texte im Volkston, die der poetischen Schwungkraft und Bildhaftigkeit nicht entbehren, sind unserer Musikergeneration zur Vertonung anheimgegeben! Das deutsche Lied in seiner reinsten Form und Sprache ist uns immer Bedürfnis gewesen. Nach ihm haben wir um so stärker verlangt, je mehr wir das Eigenleben heimischer Kunst bedroht sahen. Weniger im Balladesken als gerade im schlichten lyrischen Erguß, in sinnierender Schwärmerei, im klar und durchsichtig Gefühlsmäßigen des Natur- und Liebesliedes, ist unseren Tondichtern jener Volkston, wie jeder weiß, so absolut gelungen. Idylliker waren die meisten unter ihnen, die diskretes Naturfarbenspiel ohne allzu schreiende Kontraste liebten. Duft umzieht ihre Lieder, von denen Gefühlsschwingungen ausgehen, die in jeder Brust Gleichklang wecken und damit die Popularität eines Schubert und Hugo Wolf erklärlich machen.

Sechshundert Lieder hat uns dieser eine, Schubert, hinterlassen. Wer macht ihm das heute nach? Wer lehrt uns, wie dieser, wieder deutsch singen, bricht den Zauberbann fremder Gewohnheitsrechte einer Niedergangsepoche? Wer besitzt heute eine gleich verschwenderische Erfindungsgabe, uns mannigfachste Neuschöpfungen in Muttersprache zu schenken? Man hat urwüchsigen Liedersängern vielfach weibische Weichheit nachgeklagt. Selbständigkeit seines Schaffens, männliche Umzirkelung auch seiner kleinsten Liedform künden laut dagegen. Bewußter Mangel an dröhnendem Pathos ist noch kein Beweis für geschwächte oder unzureichende Schöpferkraft. Schubert war eben weniger: überwältigender Thematiker, als gerade: überzeugender Melodiker Und doch gelangen ihm auch Straffungen und Ballungen, an die das marktschreierische Handwerk manches Gauklers der Gegenwart, dem es am bloßen Hauch Schubertscher Herzenswärme gebricht, niemals heranreicht.

Mag der Tondichter unserer Epoche vor allem von ihm lernen: Begrenzung des musikalischen Ausdrucks, Vereinfachung des Tonbildes. Vermeidung von Schwulst und endlich das Bestreben, sich von falschem Pathos — bei aller Fülle der Klangfärbung — freizumachen. Schlichte Wahrhaftigkeit sei seine Richtschnur, Reinigung der deutschen Musik von fremdem Phrasengeklingel. *Freie* Offenbarung des sonst so verschämten, leicht eingeschüchterten deutschen Gemütes, wie Schuberts Lieder sie ausdrücken, ist dem Ausländer fremd. Vor ihr verstummt sein Spott. Sie zwingt ihn zum Staunen, weil er dafür keine Erklärung hat. Und so sollte im neuen deutschen Meisterlied die Heimat in Tönen erklingen, etwas von der Urkraft unseres Stammes enthalten sein. Jeder Text ist erst einmal auf seine musikalische Grundformel zu bringen, aus der sich dann der Kunstbau des Liedes logisch ergibt. Minderwertige Texte sind auszuschalten, auch wenn ein gewisser Stimmungsgehalt zur Vertonung lockt.

Hält man nun Umschau unter den Musikern unserer Tage nach einem *Vorläufer,* der uns die Wiedergeburt des deutschen Liedes verheißungsvoll ankündigt, so ist er in der Tat bereits in *Joseph Haas,* dem süddeutschen Tondichter, dessen Instrumentalkleinkunst Hermann Unger im 2. Hellweg-Jahrgang, Heft 15, behandelt hat, gefunden. Zwei seiner urwüchsigen Liederzyklen (bei Schott in Mainz erschienen) sind, wie gezeigt werden soll, in vielen Punkten geradezu vorbildlich für die junge Generation neuschaffender Liedkomponisten. Ein völlig eigener tritt uns in diesem einstigen Reger-Schüler entgegen, bei dem nur selten eine Abhängigkeit von seinem Lehrmeister aufzuspüren ist. Bis ins Blut rein empfindend, vermittelt sich uns dieser süddeutsche Liedersänger als ein gesunder, tapfer ausschreitender Gestalter, exakter Beherrscher des Elementaren, Grammatikalischen und Ueberlieferten. Haasens Kantabilität, seine Inbrunst und Innigkeit des Ausdrucks sprechen unmittelbar zum Herzen des Volkes, aus dem sie geschöpft sind. Das Tonmalerische seiner Begleitung gebärdet sich nicht aufdringlich, umkreist meist in variierter Harmonisierung die melodische Gesangslinie, in der es beschlossen und begründet liegt. Er findet auf diese Weise den rechten Weg zur Volkstümlichkeit und überläßt Probleme, die seiner Natur nicht liegen, oder denen sie nicht gewachsen scheint, den Anderen.

Der erste Zyklus: *Lieder des Glücks* umschließt die Vertonungen von sieben Gedichten des lyrisch begabten Stuttgarter Juristen *Karl Adolf Metz:* Der blühende Garten. Joseph Haas legitimiert sich uns mit diesen Liedern gleichsam als ein Schubert unserer Tage, wenn man beispielsweise daneben die Art Windspergers mit der Schumanns in Vergleich setzt. Die Lieder des Glücks sind wie geschaffen, um überall gesungen, Gemeingut des singenden

Volkes zu werden, nicht nur in den Konzertsälen, sondern auch in der häuslichen Musizierstube. Den musikalischen Grundcharakter dieser einschmeichelnden Lieder enthüllt gleich das erste: — *Das Glück* — überschrieben, aus dem die Eigenart des Lyrikers Haas voll spricht, jenes innig weiche, aus dem Herzen quellende Sichverschenken, ein Hans-im-Glück-sein, den Mitmenschen glücklich wissen wollen, um darin allen Lohn eigener Beglückung zu finden. In E dur fließt die grüblerische Eingangsphrase *„Das Glück in Händen“* dahin, in der Begleitung reflektierend ausgesponnen und dann in die zweifelnde Wendung mündend: *„fragend stand er, ob er glücklich sei?“* Und nun nach kurzer Klavierüberleitung erklingt das zärtliche Geständnis im Pianissimo einer ausgesprochen melodiösen Eigenart: *„Da ging ein lieber Mensch vorbei.“* Darin drückt sich der weiche, aber doch nicht weichliche Charakter Haasischer Tonfärbung aus, während das nunmehr sich nach und nach steigernde *„Dem gab das Glück er in die Hand“* musikalisch nur die selbstverständliche Folge seiner Güte ausdrückt, um zu der erlösenden Ausgangsphrase zu gelangen: *„Und ward der Frage frei!“* Würde der Liedgehalt, dessen harmonische Struktur als ein kompositorisches Meisterstück zu betrachten ist, stets gleich tiefgründig ausgeschöpft worden sein, wir müßten in Haasens bisherigem lyrischen Gesamtschaffen ein tondichterisches Wunder erblicken, wie man es in dieser nun einmal wunderlosen Zeit nicht mehr zu erwarten wagt. Aber in einen solchen Wundertraum verstrickt er uns doch nicht. Die werbende Singbarkeit seiner meisten Lieder zeigt Niveauunterschiede, damit wir ihn auch in dieser Hinsicht dem früheren Schubert an die Seite stellen können; auch was die gelegentlichen Anleihen betrifft, die ihm besonders Spürsinnige vorwerfen werden. Weil sie sich zweifelsohne unbewußt eingefunden haben, wie beispielsweise die Brahmssche Stelle seines Klaviers zum Text *„von Deinem Blick“* in dem zweiten Liede *„Du bist die Macht“*, oder die Mozartsche Rokokostimmung im As dur des letzten, froh und leicht gehaltenen Liedchens *„Auf blauer Himmelsau“*, so mag man immerhin statt Anleihen das versöhnlichere Wort *Anklänge* setzen. Es ist einfach *meisterlich*, mit wie echt naturfarbener Frische er dieses sechste Lied aus seiner munteren Fis dur-Untertonart heraus in der melodischen Ausmalung des blühenden Flieders verströmen läßt. Derartiger Eingebungen wegen gehören die Lieder des Glücks in die Hände und Herzen der singenden Jugend, die hier gesunde Erhebung findet und ein Heilmittel gegen die entweder schmutzig sentimentalen oder verderblich lasziven Salonfabrikate, deren süßlicher Schwulst ihnen überall Gassenhauerrechte verschafft hat. Einen Schimmer bewußter Melodiensüßigkeit und Leichtgefälligkeit verrät freilich auch mitunter ein Meister wie Haas, sobald er herausgefunden hat, wie er „einschlägt“. Vor dieser Gefahr mag sich auch Haas hüten, sind doch in dem lieblichen G dur-Lied, dem fünften seines Glückszyklus, bereits schüchterne Anläufe zu einer Art Popularitätsüberschwang vorhanden, wie man ihm das nicht auf die Dauer wünscht.

Ihrem Feingehalt nach höher stehen die später erschienenen *Heimlichen Lieder der Nacht*, sechs an der Zahl. Daran vermag auch die Ungleichwertigkeit der Texte Schellenbergs, Flaischlens, Hesses und Dehmels nichts zu ändern. Wenn man die unbeschreiblich zartsinnige Ausgestaltung dieser Lieder auf sich wirken läßt, dann vergißt man ganz den verschiedenartigen Ursprung der Gedichte, erlebt das leise beglückende Weben der Nacht, wenn des Sommers schönster Tag in Duft und süßem Vogelsang verklungen, und wenn in bunten rastlosen Alleen Menschen mit sich selber gehen in heimlichem Glanz...

Das erste wiegt sich aus sanft brauendem h moll-Gewebe — *„Die Stille lieb ich und das falbe Licht und einen Herbst mit reifen Melodien“* — bei ruhigem 4/4-Takt, zögernd und zart getragen, in verschwiegen jubelndem H dur. Im zweiten ist die Schilderung der *Wolken* (in b moll) ganz trefflich gelungen. Die Stelle, wo die sich ballenden Wolken in der Begleitung charakterisiert werden, ist in ihren knapp geprägten *Eigenklängen* einzig gelungen. Eine Perle der Miniaturmalerei ist das anmutige *Gute Nacht*, das von der sonst häufig gepflogenen Banalität der Schlaf- und Wiegenlieder abweicht und im Begleitwechsel von Terzen, Quinten, Quarten aus der G dur Grundtonart aufblüht. Nach dem stimmunggebenden Harmoniewechsel zu *„halte gute Wacht“*, wählt Haas von da an als Charakteristikum des Schlafes Modulationen C dur nach a moll, a moll nach Fis dur, Fis dur nach D dur, um in den letzten Takten des ersten Teils zu G dur zurückzukehren. Das Lied *August* in Ges dur wird durch die quellende Ueppigkeit des durchlaufenden Sommermotivs gekennzeichnet, aus dem in reicher Variierung die musikalische Stimmung fließt. Im Aufbau erinnert es an Richard Straußens Kunstfertigkeit; während die weichliche Textmelancholie des Dehmelschen *Ständchens* mit galantem Beiwerk den Tondichter noch gerade zu einem flüchtigen Schäferspiel aus vergangenen Tagen angeregt hat. Aber auch hier: mustergültige akkordliche Feinheiten in der Begleitung, die innig mit der sicher gezogenen Gesangslinie verwächst und somit jenen nicht mehr ganz ungefährlichen Kreuzfall darstellt, der bei einem geringeren Könner, als Joseph Haas es ist, bereits auf eine Verfälschung und Verseichtung des deutschen Kunstliedes hinausliefe.

*

Bücher-Notizen Beethovens aus Zeitungen und Zeitschriften

Von WALTHER NOHL

8. Geschichte. (Schluß)

Geschichte der Teutschen für Schüler u. den selbstunterricht von johann heinrich Voß (Elberfeld bei Schaub, 18 Groschen — [4 (10) 1819.]

Vier u. zwanzig Bücher allgemeiner Geschichten besonders der Menschheit. Dr. Johannes Müller Tübingen 8te Auflage 1817 [8 (18) 1820.]

(*Johannes von Müller*, 1752—1809: „Vierundzwanzig Bücher allgemeiner Geschichten, besonders der europäischen Menschheit“, Tübingen 1810, 3 Bände.)

am Bauernmarkt No. 629 Einiges aus luthers leben etc. mit deßen bildniß 45 x w.w. [10 (24) 1820.]

Bej Anton Doll Grundriß einer Geschichte der Entstehung und Vergrößerung der Kirche und des Ortes Maria Zell etc. etc. 2 fl: [14 (23) 1820.]

(*Mariazell* — berühmter österreichischer Wallfahrtsort in Steiermark.)

walter von Montberry Großmeister des tempelordens 2 theile mit Kupf. 8. 1810 4 fl: 30 x w.w. bej pichler Blankengaße

9. Geographie.

Donau-Farthten von j. H. Schultes mit Karton Brosch. 6 fl 30 x bej pichler plankengaße 1128.

Bej doll am Stephansplaz Merkwürdigkeiten der Metropolitane dornkirch u zum heilgen Stephan Brosch. 36 x 1813 [9 (33) 1820.]

Gräffer weihburggaße „Bilder aus den Alpen der Stejermark“ von Schuhmacher mit einem Kupfer u einer Musikbejlage. Brosch. 2 fl: 26 kr. [10 (24) 1820.]

Bej Armbruster Singerstraße wegweiser auf Ausflügen u. Streifzügen durch österreich etc. Von F. C. weitmann 1820 Taschenformat 2 fl: 24 kr: w.w. [14 (23) 1820.]

Der reisegefährte durch die Schweiz oder das ob der ennsische Salzkammergut etc etc von johann Steiner etc. klein 8 Linz auf Druckpapier. Kartonnirt 1 fl: 24 x C.M. zu haben.

wallishausser Hohen Markt No. 543 jwan Simonow's etc. Beschreibung einer neuen Entdeckungsreise in das Südliche

Eismeer etc. Vorrede von litrow. gr. 8. Wien 1824 — in Umschlag geheft. 1 f: 30 x w.w. [57 (57) 1824.]

Bej Schrämbl Dorotheergaße Klosterneuburgerheft N 1111 Chauteaubriand's reise von paris nach jerusalem etc. mit einer Karte der Asiatischen Türkej. 36 kreuz. C.M. [87 (36) 1825.]

(*Francois René, Vicomte de Chateaubriand*, 1768—1848: „Itinéraire de Paris à Jérusalem", 1811, 3 Bände, Deutsch von Haßler, 1817.)

weidmanns wegweiser etc. bej armbruster 2 fl: 24 xr in Taschenformat [15 (19) 1820.]

Wien's Umgebungen etc. von weidman in Ausflügen jeder Ausflug 40 auch 48 x C.M. bej Armbruster. [88 (68) 1825.]

* bej Armbruster alle ausflüge weidmans in Wiens Umgebungen [90 (69) 1825.]

* bej grund am Stephansplaz: Hofmann der pilger nach Mariazell ein taschenb. etc. im Umschlag geb. mit einer Ansicht von M.Zell. 12. wien 1822. 48 x C.M. [87 (36) 1825.]

Der pilger nach maria Zell etc. von Hofmann 48 x C.M. mit 4 kupfer bej Grund, am Stephansplaz im Zwettelhofe.

eben allda: Der pilger nach dem Sonntagberge u. Maria Taferl etc. etc. von joh. Hofmann. Wien 1825 in Duodez 20 x C.M. [87 (36) 1825.]

(Der „Sonntagsberg" bei Waidhofen und „Mariatafert" sind Wallfahrtsorte in Niederösterreich.)

* bej Heubner Bauern Markt No. 590 Schilderung der gebirgsgegenden um den Schneeberg etc. etc. 8. Wien 1 fl: C.M. [88 (68) 1825.]

* Bej Strauß Dorotheergaße No. 1108 Garnets reisen durch die Schottischen Hochlande etc. nebst 2 Anhäng. über Bachanal u. die Musik u poesie Der Hochländ. aus dem Englis. von Kosegarten 3-Theile in Umschlägen Brosch. 1 fl: 30 x C.M. [87 (36) 1825.]

10. Naturwissenschaft.

Trattinick custos des k. k. Naturalien-Cabinetts-flora des österr. Kaiserthums-österr Blumenkranz desselben bej Schaumburg —

(*Leopold Trattinick*, 1764—1849, Kustos am Herbarium in Wien.)

Vorlesungen über Akustik u. Meteormassen von dr: chladnj
Nb: mit ihm wäre es gut zu sprechen.

(*Ernst Florens Friedrich Chladni*, 1756—1827. „Akustik" 1802; „Neue Beiträge zur Akustik", 1817; „Ueber Feuermeteore", 1820, Wien.)

11. Rechnen.

No. I Fr. König Die leichteste Art den Kindern das rechnen auf eine angenehme Art bej zu bringen etc. etc. 2-te verbesserte Auflage 2 Theile 8 prag 4 fl: 30 x w.w. [1 (32) 1819.]

Hellers Vortheile zur Kopfrechnung für schüler der 2-ten klasse — 8. 36 x — Mein Verfahren bej dem Kopfrechnen für Schüler der 2-ten klasse 8 — 24 x in der Grund'schen Buchdruckerej am Stephansplaz neben dem Bischofhofe [1 (32) 1819.]

Deutliche Anleitung zur rechenkunst 8 3 theile Brosch. 3 fl in der Himmelpfortgaße zum kleinen Greifen No. 1026 — [1 (32) 1819.]

bej'm Normal Bücher Verschleiß rechenbuch 1t theil 10 Bogen steif. Deckel 39 x w.w. 2-ter theil Steif Deckel 48 x: [9 (33) 1820.]

Geroldsch. Buchh. am Stephansplaz No. 625 * Die Multiplikazion in ihr vollkommensten Gestalt etc. 8. 1 fl: C.M. [46 (84) 1823.]

12. Heilkunde usw.

L. V. Lagunan, die kunst alle Arten der Lustseuche zu erkennen, zu heilen, u. sich dafür zu sichern etc. etc. 4-te verbesserte Ausgabe gr. —8. Erfurt 5 fl: 54 x w.w. bej wimmer dem jägerhorn gegenüber. — [1 (32) 1819.]

Die Krankheit des gehörs etc. etc. 10tes Bändchen. 8. Kölln 1819 brosch. 1 fl: 15 kr. vis a vis dem goldenen jägerhorn — [1 (32) 1819.]

bej Schaumburg Friedländer über die körperliche Erziehung des Menschen etc. aus dem französischen etc. 2 fl: 30 x C.M. [4 (30) 1819.]

bej gerold am Stephansplaze 1828 über den Nuzen des kalten u lauwarmen wassers durch übergießungen oder baden hitziger Krankheit etc. 1 fl: 30 kr. w. w. [5 (29) 1820.]

in der Geroldschen Buchhandlung Stephansplaz Josephs Bernts Vorlesungen über die Rettung der Scheintodten. 5 Kupfertafeln broschirt 4 f 12 x [12 (×) 1820.]

Gräffersche Buchhandl. lilienfelder Hof No. 964. Die Hausarznejkunde etc. etc. von Dr. C. j. Kilian leipzig 1819 brosch. 3 fl: 15

Eben daselbst

Hufelands Makrobiotik etc. 2 Theile 3-te sehr vermehrte Auflage. Berlin 1820 — 3 fl: 45 kr. — [13 (20) 1820.]

(*Christoph Wilhelm Hufeland*, 1762—1836: „Makrobiotik oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern", Jena 1796.)

Tendlerische Buchhandlung im Trattner Hofe × Donndorf j. A. über Tod, Scheintodt etc. gr. 8. leipzig 1820. geheftet 3 fl: 45 x [13 (20) 1820.]

Dorotheer gaße neben dem goldenen jägerhorn ist zu haben „Belehrungen über Brillen etc. etc. mit der Beschreibung einer verbeßerten patentirten Gehörmaschine 40 kr. C.M. [17 (126) 1820.]

bej Gerold am Stephansplaz No. 625 Bernt's Vorlesungen über die rettungs Mittel bej'm Scheintodte etc. mit 5 kupfertafeln gr. 8. Wien 1819. 1 fl: 30 x. [17 (126) 1820.]

Der Magen, Seine Structur und Verrichtungen von Dr: H. Robbi mit einer Anatomisch. Abbild. 1 fl: 30 x C.M. bej Heubner am Bauern-Markt No. 590. [32 (113) 1823.]

bei Mörschner u jasper Kohlmarkt * Die sichersten Mittel wider alle Augen- ohren- u Schleimkrankheiten der Menschen. Von Dr: Zwinger. gr. 8. leipzig 1823 1 fl: 30 kr. C.M. Brosch. 1 fl: 36 x C.M. [32 (113) 1823.]

Montegra Die Hämeräden etc. etc. Wien bej Mörschner u jasper 2 f C.M. [52 (13) 1823.]

* Heubner Baurenmarkt, No. 590 Doussin-dubreuil j. l. ausführl. Darstellung der Ursachen etc. der in unsern Tagen so häufigen Verschleimungen — etc. übersezt nach der 8ten original Ausgab. etc. von Dr. j. H. w. Schlegel gr. 8. jlmenau, 1823 1 fl: C.M. [53 (14) 1823.]

* über einige wichtige pflichten Gegen die Augen von Dr: Th. St. Sömmering 5. Auflag. Gr. 8. Broschirt 24 x bej Haaß unter den Tuchlauben, kühfuß No. 561. [54 (125) 1823.]

(*Samuel Thomas von Sömmering*, 1755—1830, ein bedeutender Mediziner, der hauptsächlich in Frankfurt und in München weilte.)

* Mörschner etc. Der Augenarzt etc. etc. von Dr. F. lutheriz jlmenau 1824 — 2 fl: C M [31 (50) 1823.]

bej Kupfer oberbreunerstraße No 1137 — Daubentals Abhandlung über die Unverdaulichkeiten etc. 3te verbeß. Auflage Wien 1 fl: w.w. × [88 (68) 1825.]

* Die Kunst die krankheiten der ohrn u des Gehörs zu heilen etc. etc. mit 9 kupfer gr. 8. gotha 1825 3 fl: C.M. bej Mörschner u jasper — [88 (68) 1825.]

Bej Mörschner u. jasper — Handbuch der Homöopathischen Diätetik für alle Stände etc. von dr. Caspari 8 leipzig 1825 Brosch. 1 fl: 6 x C.M. [94 (98) 1825.]

ebendaselbst antiorganon oder das irrige .... Die Hannemansche Lehre etc.

* Handb. der Diätetik für alle Stände etc. etc. nach den grundsaz. der Homöopathie. 8. Caspari leipzig 1825 Brosch. 1 fl: 6 x C.M. bej Majer Singerstraß. [104 (101) 1826.]

13. Kochkunst.

am Stephansplaz neben bischofhofe Gründliches Kochbuch zum tägl. Gebrauch etc. etc. 8. Wien 1 fl. No. 682 am Lug Eck [1 (32) 1819.]

Siegel m. Kath. Bajrisches Kochbuch 3 fl: 45 kr. w. w. regenspurg. Brosch. in der Tendler'schen Buchhandlung die grad beim Trattnererischen Gebäude. [6 (22) 1820.]

bej gerold Stephansplaz wienerisches bewährtes Kochbuch in 6 Abschnitten etc. etc. verbessert u. vermehrt von Barbara Pukmann 31te auflage wien 1817 gebund. 5 fl: 30 x: [12 (X) 1820.]

Bej wimmer Dorotheergaße Das neue große Geprüfte u. Bewährte Kochbuch etc. 4te verbesserte u. um 123 speisen vermehrte Ausgabe gr. 8. linz 1818. Steif geb. 5 fl: [14 (23) 1820.]

Mörschner jasper No. 257 Die wahre kochkunst oder neuestes geprüftes u. vollständig. pesther Kochbuch etc. etc. etc. 2te umgearbeitete u. verbeßert. Auflag. gr. 8. pesth. 1823 geb. 4 fl: 20 kr. w. w. [24 (48) 1823.]

Die Wiener Köchin wie sie sejn soll etc. von Theresia ballauf mit 5 Kupfertafeln gr. 8. Wien 1822 gebund. 5 fl. bej wimmer Dorotheergaße vis a vis jägerhorn. [26 (38) 1820.]

Die wahre Kochkunst, oder neuestes, geprüftes vollständ. Pesther Kochbuch etc. etc. Kohlmarkt 257 — 2'te Umgearbeitete u. verbeß. Auflag. gr. 8. pesth 1823 gebund. 4 fl: 20 x w. w. [28 (77) 1823.]

Die wiener Köchin wie sie sejn sollte etc. etc. von Theresia Ballauf, verehligten Muck etc. gr. 8. Wien 1822. 2-te vermehrte Auflage; im steifen Deckel 2 fl: 12 kr. C.M. Dorotheergaße bej wimmer neben dem goldenen Jägerhorn. [54 (125) 1823.]

eben allda (Tendler u. Manstein) praktisches erfahr. linzer Kochbuch etc. von Franziska Probstin steif. 2 fl: w. w. [55 (107) 1824.]

Was kochen wir heute? was Morgen? Vollständiges Kochbuch bej Grund am Stephansplaz. 1 f in Cour. M 1823 (vom Neffen Karl für Beethoven aufgeschrieben) [74 (74) 1824.]

14. Kalender.

Bej Bauer im Schotten-Hofe — Neuer National Kalender etc. etc. etc. auf das Schaltjahr 1820 etc. von Christian Carl André (10ter Jahrgang 40 Bogen stark) prag 4-to gebunden 6 fl — 18 kr: w. w. [4 (30) 1819.

Taschenbuch etc. neueste Auflage Wien 1817 mit Kupfern etc. 1 fl: [13 (20) 1820.]

* Bej Strauß wie voriges Jahr derselbe Kalender auf Druckpap. 3 fl: 30 x w. w. [97 (72) 1825.]

Bej strauß Dorotheergaße No. 1108 gemeinnüz. u. erheiternder Hauß Kalender für das österreichische Kaiserthum etc. 1827 3 fl: 30 x Druckpapier. 4 fl: 30 x Schreibpap. [122 (131) 1826.]

15. Allerlei.

Neuestes postreisebuch von Het le K. K. Oberhofpostamtsoffizialen geb. 1 fl: bej Kaulfuß u Armbruster — Singerstraße No. 957—

Bej Doll nächst dem Lichtensteg „Der Millionkünstler etc. etc., gebunden 3 fl: w. w. [4 (30) 1819.]

Machori's Neue Erfindung eines gegen das durchgehen der pferde gesicherten wagens in Pesth in der Kilianischen Buchhandlung Druckpapier. 2 fl: w. w. [6 (22) 1820.]

weihburggaße lilienfelderhof bej Kath. u. Gräffe der Vogelfänger und Vogelwärter etc. etc. Von D. j. Tscheiner. 8. 1820. 4 fl: 30 kr. [7 (34) 1820.]

Der Vogelfänger oder Vogelwärter etc. etc. Von d. j. Tscheiner mit getreuen Abbildung. Von 16 Singvögeln etc. pesth Hartlebens Verlag 8. 280 S. preiß 4 fl: 30 x w. w. [12 (X) 1820.]

Aritmetisch geordnete liste Ziehungsliste vom Theater an der Wien etc. bej Gerold am Dominikanerplaz. [7 (34) 1820.]

Der Theatralische liederfreund etc. etc. Brosch. — 2 fl: bej Gräffer weihburggaße. [9 (33) 1820.]

Bej armbruster Singerstraße Bienenkatechismus für's landvolk 4.te Auflage mit 1 kupfer leipzig 1820 1 fl: 30 x: w. w.

eben allda Majer der passagier zu pferde ein Noth u. Hülfsbüchlein etc. Erfurt 1811 brosch. 1 fl: 54 x w. w. [11 (105) 1820.]

bej wallishauser Bienenvater der practische etc. 4te Auflage leipzig 1820 2 fl: 30 kr. w. w.

Eben allda

Abacher N. J. der vollkommene Blumengärtner etc. etc. 8 regenspurg. 2 fl: 24 kr. w. w. [13 (20) 1820.]

Die Gartenkunst etc. etc. Von J. F. Blotz u. Z. C. christ 3te umgearbeitete Auflage. Herausgegeben von D. G. v. Becker u. C. F. Kühns E. g raths Gärtner in Leipzig 3ter Theil 1819 bis 1820 bej Voß. Broschirt 15 fl: 45 x w. w. zu haben in dem Pichler'schen Verlag. Buchhandlung Bleichergaße — [13 (20) 1820.]

bej Heubner Bauern-Markt No. 629 Kagel's vollständiges Hülfsbuch für junge Schmetterlings-Sammler etc. etc. 18 x w. w. mit Kupfern. (Bach will auch Karl einen neuen Schmetterlingsfänger schenken.) [13 (20) 1820.]

* Karl Geroldische Buchhandlung am Stephansplaze * poppe Dr: F. H. M. Der Astronomische jugendfreund etc. etc. 2 theile 8. tübingen 1822. 9 fl: 29 kr. w. w. [17 (126) 1823.]

* bej Neuhäuser zum Todtenkopf Bognergaße No. 315. Transparente astronomische lichtschirme (sehr Merkwürdig) da man dadur[ch] den gestirnten Himmel sich ganz zu eign machen kann) in Comission X [27 (133) 1823.]

wimmer Dorotheergaße neben dem jägerhorn „Die Sternen Uhr etc. auch wie man etc. desgleichen etc.

ferner etc. herausgeg. von J. g. Miersch 3te original Auflage mit einer illuminirten auf pappe gezogene Beweglichen Sternenuhr 1 fl: C.M.

N.b. Selbe ist auch M—er u. jasper Kohlmark zu haben leipzig ohne jahrzal [30 (96) 1823.]

* astronomische Berechnungs Tabellen des jahres 1824 Von johann Wajhelin litographirt bej jos. Trentsenskj verschleißgewölbe No. 668 Zwettelhof auch bej Artaria Kohl Markt. — [43 (53) 1823.]

* popüläre astronomie von Litrov bej Heubner 1825. [98 (76) 1825.]

(*Joseph Johann von Littrow*, 1781—1840, wurde 1819 Professor der Astronomie und Direktor der Sternwarte in Wien. Außer seinen wissenschaftlichen Arbeiten ist sein volkstümliches Buch: „Die Wunder des Himmels" besonders bekannt geworden.)

Mörschner Kohlmarkt neue Hundert weltwunder-Naturgeheimniße etc. Gr 8. Kaschan 1824 mit Kupfern in Umschlag geb. 2 fl: C.M. [66 (39) 1824.]

* Tendlerische Buchhandlung am Trattner Hofe D.G.H. Zintrus allgemeines ökonomisches lexicon, worin jagd, Fischerej etc. sowie alles mögliche etc. mit 22 Kupfern 6te Ausgabe von C. A. leich 2 theile leipzig gr. 8. 8 fl: 30 x: w. w. [13 (20) 1820.]

in Sommer's Buchhand. nächst dem Kärntner Thor „Handbuch für Vormünder etc. leipz. 1804 1 fl: 15 x. [15 (19) 1820.]

Bej Mörschner u. jasper Die neue Schauspielerschule Riccolinis u. Schröders Vorschriften über die Schauspielkunst. für Schauspieler u Declamatoren. leipzig 1821 — 8. 34 x C.M. [32 (113) 1823.]

Neu erfundene Hagelableiter in Baiern Beobachter am 19ten aug. 1823. [32 (113) 1823.]

Die Schießkunst etc. von Förster Thoms Sondershausen 2 fl: C.M. [46 (84) 1823.]

2te vollständigste Gebrüder Tanzerische Taschenausgabe in 30 Bänden, die vollständigste aller Auflag. unverändert etc. pränumeration die Expl. 5 fl: C.M. Velinpapier 10 fl: C.M. in 4 4teljähr. lieferung. — Die im jahr 1824 vollständig abgeg. bej Majer u Compag. Singerstraße Deutsches Hauß pränumerirt man. [46 (84) 1823.]

* Die Heizung mit erwärmter Luft etc. etc. von p-f. Meißner. mit 20 kupfern 2te Auflage Wien bej Gerold 1823. [48 (66) 1823.]

* Mörschner u. jasper was hat ein verständiger Haußvater etc. zu wissen nöthig? etc. etc. Gr. 8. Kaschau 1824 steif gebund. 1 fl: 40 x C.M. [54 (123) 1823.]

Tendler u. Manstein Die Aufgeklärte wiener Haußhält- etc. etc.etc. herausgeg. von Magdalene lichtenhofer steif geb. 3 fl: 54 x w. w. [55 (127) 1824.]

Die Kunst in kurzer Zeit ein geschikter Schwimmer zu werden etc. aus dem Englischen 1 fl: w. w. [68 (111) 1824.]

Gerold stephansplaz No. 625 weiderg. E. V. Das ganze der Fischerej etc. etc. auch mit einem anhang Die Zubereitung der Fische etc. Nürnberg 1825. 2. fl: C.M. [73 (35) 1824.]

Calve'sche Buchhand. in prag Gemälde der phisich. welt etc. etc. von j. g. Somer etc. 5 kupfertaf. etc. 1825 gr. 8 28 Bög. 1 rthlr 16 gr. 4 Bänd. [75 (80) 1824.]

archiv für Geschichte, Statistik, literatur u. Kunst. — [76 (104) 1825.]

bej Fleischer in München allen Buchhandlungen M. Michah [?] Anleitung zur wahren Kenntniß u. zweckmäßigen Behandlung der Bienen nach 33jähr. genauer Beobachtung u. Erfahrung 3 Theile mit 51 kupfer-Tafeln kosten 2 rthlr. 8 Gr. oder 3 fl: 30 x [77 (128) 1825.]

Tuchlauben Kuhfuß No. 561 Menstah [?] Die Scheinbare Magie des Phisischen Magnetismus etc. von prof. Dr. Eichenmajer. Gr. 8 broschirt. 48 x C.M. [81 (42) 1825.]

Eudoxia oder die quellen der Seeligkeit [?] von M. Enk bej gerold [86 (70) 1825.]

Carl geroldsche Buchhandl. am Stephansplaz No. 625 Der kleine Haußgärtner etc. etc. — mit 10 erläuternden Abbildungen. 12. jlmenau 1825. Brosch. 1 fl: C.M. [87 (36) 1825.]

* Bej gerold am Stephansplaze No. 625 — Die Heizung mit erwärmter Luft etc. etc. von P. T. Meißner etc. mit 20 Kupfertafel Gr. 8 Wien 1823 bej Gerold 3 fl: C.M. (ein sehr wichtiges werk) [87 (36) 1825.]

3 fl: 45 x C.M. das 4teljahr die Wiener Zeitung. [38 (89) 1823.]

Wiener Zeit. für ein 4teljahr 3 fl: 45 x C.M. [87 (36) 1825.]

* vom erst julj bis lezten September kann man tägl. auf die Wiener Zeit. nachmittags von 3 bis 6 uhr prenumerir. Der prenumerationspreiß ist 3 fl: 45 x C.M. für ein 4-teljahr. [87 (36) 1825.]

Die Fahrstraße unter dem waßer etc. mit 5 lithographirten Zeichnung. wien 1826 bej Sollinger Kärntnerstrasse No. 1050 — [104 (101) 1826.]

Bej Schrämbl Dorotheergaße 1182 2-te auflage der cours-tabellen etc. brosch. 45 x.

augustinergaße bej Grund 1220 Corbeille de fleurs, etc. mit titre-Kupfer broschirt 1 fl: w. w.

*

Theodor Veidl, deutschböhmischer Tonsetzer

Von PAUL NETTL (Prag)

Die charakteristischen Eigenschaften im Wesen der Deutschböhmen sind diese: Schwerblütigkeit, langsame Entwickelung des Charakters, gelegentlich bis zum Provinzialismus gesteigerte Schwerfälligkeit — nicht selten gepaart mit tiefer Veranlagung und hervorragender Begabung. Individuen solcher Art bedürfen häufig eines äußeren Ansporns, um nicht bis ans Lebensende abseits vom großen Getriebe zu stehen, einer Propaganda in ernsteren Fachzeitschriften, da derartige Naturen in der Regel das Schicksal haben, von der Tagespresse über der Anhimmelung längst anerkannter, zum Ueberdruß gerühmter Größen pressetot-geschwiegen zu werden.



Theodor Veidl

Der Name des Deutschböhmen *Theodor Veidl* ist kaum über seine engere Heimat hinausgedrungen. Bezeichnenderweise ist von seinen Kompositionen bisher nichts gedruckt worden. In einem Alter, da andere längst fertig sind, widmet er sich erst endgültig der Kunst, lebt dann aber nur für sie und weiß sich mit der Welt keinen Rat. So kommt es, daß er im Kampf ums Dasein oft versagt, daß ihm der äußere Erfolg, namentlich als Dirigent, nicht beschieden ist, der Erfolg, den oft sehr kleine Geister mit entsprechender Ellbogentechnik aufweisen können.

Veidl, der 1885 in Wisotschan bei Saaz geboren ist, besuchte in dem Gluck-Städtchen Komotau das Gymnasium und bezieht mit zwanzig Jahren die Prager Universität, wo er sich nach anfänglichem Schwanken der Musikwissenschaft zuwendet und den Doktorgrad erlangt. Wir sehen ihn dann als Korrepetitor an der Wiener Volksoper und als Kapellmeister an kleineren Provinztheatern. Des Theatergetriebes bald müde, zieht er sich in das schöne Teplitz zurück, wo endlich seine schöpferische Tätigkeit zur Entfaltung kommen kann. Später wendet er sich wieder nach Prag, wo er zeitweise als Chordirigent wirkt und wo er zurzeit noch lebt.

Von Veidls Kompositionen sind vor allem zwei einaktige Opern zu nennen, die in Teplitz aufgeführt wurden. Die erste „Ländliches Liebesorakel" zeigt Begabung für das feine musikalische Lustspiel, die zweite „Die Geschwister" (nach Goethe) läßt dramatische Gestaltungsfähigkeit erkennen. Doch sind beide Einakter zweifellos Anfängerarbeiten. Auf wirklicher Höhe zeigt sich

dagegen Veidl in seiner Symphonie in E dur, die im vorigen Jahr durch die Sacksche Philharmonie in Prag zur erfolgreichen Aufführung kam. Das Werk überrascht durch Frische, Kraft und Lebendigkeit, durch seinen Reichtum an Phantasie und prägnanten Einfällen. In dieser Musik pulsiert noch echtes Musikantenblut; ein frisch-fröhliches Drauflosmusizieren ohne philosophische Reflexionen, ohne gewollt interessante harmonische Experimente oder impressionistische Klangspielerei erfreut den Hörer. Dabei zeigt das Werk formelle Gestaltungskraft und wirkt einheitlich und geschlossen. Wohl relativ am schwersten faßlich erscheint der erste Satz, am originellsten das Scherzo, das thematisch gearbeitet ist und ausgesprochenen Sinn des Komponisten für musikalischen Humor und Komik verrät, die im Trio ins Groteske gesteigert ist. Zu rühmen ist auch die Instrumentationskunst Veidls, der besonders in dem melodisch schönen Adagiosatz das Orchester bald in jubelndem Glanz erklingen läßt, sich aber bald in ein mystisches Dunkel verbirgt — eine Farbe und Stimmung, die ihm ganz besonders liegt. Das frisch lustige Finale mündet in eine scherzose Doppelfuge, die mit einer gewaltigen Steigerung die Symphonie krönend zum Abschluß bringt. Das Werk, das in Prag einen starken inneren und äußeren Erfolg hatte, wird wohl einen bedeutsamen Platz in der Orchesterliteratur einnehmen.

Nach dieser Symphonie entstand ein Zyklus von zehn Orchesterliedern (Liebesgedichte von Ricarda Huch), die sich durch edle Melodik und glühende Leidenschaft auszeichnen und die wundervollen Verse der Dichterin in ein reiches musikalisches Gewand kleiden. Sie bieten einer hohen dramatischen Sopranstimme eine dankbare Aufgabe, sind jedoch stimmlich sehr anspruchsvoll, ein Umstand, welcher der Verbreitung dieser Gesänge hinderlich sein wird. Außer einzelnen Liedern wären noch zwei Gesänge (nach Hölderlin) für Bariton und Orchester erwähnenswert, die sich zu hymnischer Größe erheben und das erhabene Pathos Hölderlins weihevoll ausklingen lassen. Veidls Melodram „Von der schönen Rosamunde" (Romanzenzyklus von Fontane) bedeutet schließlich eine wertvolle Bereicherung dieser umstrittenen Gattung. Zurzeit ist Veidl mit der Ausarbeitung eines größeren musikdramatischen Werkes beschäftigt.

Vielleicht tragen meine Zeilen dazu bei, diesem Musiker auch jenseits seiner Heimat Gehör zu verschaffen. Früher oder später wird er sich aber in jedem Falle durchsetzen.

*

Monozentrik

Aus der Reihe der auf dem Karlsruher Kongreß gehaltenen Vorträge, über die wir kurz berichteten, möchten wir den Vortrag H. Schümanns ausführlicher wiedergeben, weil es sich hier nicht nur um Stellungnahme zu vorhandenen Tatsachen, sondern um Darlegung einer neuen Tatsache selbst handelt[1]. Der Vortrag stand in gewissem Zusammenhange mit den Ausführungen P. Bekkers (Ueber die materialen Grundlagen der Musik), da man nun Näheres und Neues über dieses Material und über die Logik in seiner Behandlung erfuhr.

Nach eingehender Begründung der Unzulänglichkeit bisheriger Musiktheorien, die bei Untersuchungen der oft komplizierten Verhältnisse neuzeitlicher Musik versagen mußten, wies Schümann kurz auf die philosophische Grundlage seiner neuen Einstellung hin, durch die sich seine Lehre von allem Bisherigen unterscheidet. Es mag dem Laien zunächst verwunderlich erscheinen, daß Grundlagen für europäische Musik in den Tendenzen des chinesischen Taoismus gefunden wurden. Aber man erinnere sich an frühere, ebenfalls plötzlich einsetzende chinesische Einflüsse auf den europäischen Geist, z. B. bei Voltaire und den Encyklopädisten, man denke an die Einwirkungen auf die bildenden Künste Europas, vor allem in der Zeit des Rokoko.

[1] H. Schümann hat seine Lehre in einem bei Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett erschienenen Buch „Monozentrik" ausführlich dargelegt.

Schümann sieht eine Wiederspiegelung der Idee des chinesischen „Tao" in dem für uns neuen Begriffe eines musikalischen Zentraltones, dessen alles umfassende und erzeugende „Einheit" jeden musikalischen Vorgang beherrscht. Es handelt sich nach Schümann in Musik nicht um eine Folge von Einzelspannungen, sondern um Ausstrahlungen in gegensätzlicher Spannung von dieser zentralen Einheit aus. Die Brechungsgrenzen der Ausstrahlung sind nach Schümann für unsere Musik durch die Grenzen der Tonunterscheidung unseres Ohres gegeben.

An der Pentatonik als dem einfachsten musikalischen Tonsystem wies Schümann diese Zentrizität in voller Deutlichkeit nach, die er als Urprinzip des Entstehens aller Musik bezeichnete. Im Anschlusse daran ergab sich logisch unsere siebentönige Diatonik mit ihrer Chromatik als nächste Entwicklungsstufe aus der Pentatonik im Sinne einer harmonikalen „Komplikation". Kurz skizziert wurde die logisch fortschreitende Weiterentwicklung bis zu den äußersten Grenzen, die unsere heutige Chromatik in ihrer Ausdehnung auf entfernte Dominantgebiete umfassen. Der monozentrische Tonweiser macht diese Entwicklung in bildhafter Wiedergabe auch dem Laien verständlich. Schümann wies nach, daß die heutige Musik bei Ablehnung einer Fundamentierung auf den Tonikadreiklang zwar niemals als „atonal", d. h. als völlig bezugslos, wohl aber als „atonikal", nämlich rein monozentrisch orientiert aufzufassen ist und monozentrisch in jedem Falle mit Leichtigkeit analysiert werden kann.

Weiterhin ergaben sich auf monozentrischer Basis klare Beantwortungen von Fragen, die bisher trotz einfacher harmonischer Verhältnisse keine befriedigende Antwort gefunden hatten. Man erfuhr die einfach monozentrische Lösung des Dur-Moll-Problems, man hörte eine logisch klare Begründung der üblichen Dominantkadenz in den Tonikadreiklang, aber man hörte auch über die Logik anderer Schlußarten, z. B. in alter und ganz neuer Musik. Zur Verdeutlichung der Angeglichenheit der neuen Lehre an das natürliche musikalische Empfinden führte Schümann aus, wie nach monozentrischer Auffassung bei heutiger Dur-Moll-Empfindung in einem Satze, sagen wir in F dur oder d moll, eben alles F dur oder d moll ist und bleibt, in jedem noch so komplizierten Klange, in jeder Tonfolge, jeder Chromatik, in jedem noch so entfernten Dominantgebiete, da alles, der Tonikadreiklang, wie jede höhere Komplikation, eine Emanation *ein und desselben* klanglichen Zentrums ist.

Der Mahnung Schümanns, die den Vortrag beschloß, daß die Musiker sich heute mit der Wissenschaft ihrer Kunst wieder mehr beschäftigen sollten, kann man nur zustimmen — sieht (und hört!) man doch oft genug, wohin im Schaffensdrange eine uferlose Empirie führen kann. Das Interesse an theoretischen Fragen wird auch zweifellos zunehmen, wenn der Musiker erkennt, daß die Wissenschaft mit der Weiterentwicklung der Musik selbst Schritt hält. Denn dann wirkt auch sie auf ihn befruchtend, schafft neue Regungen und neue Sicherheiten und vor allem: dann ist sie nicht mehr langweilig!

*

F. Malipiero: „Die Orpheide"

Uebersetzung von Dr. W. Aron und Erich Orthmann
Uraufführung am Stadttheater zu Düsseldorf

Textlich und musikalisch kämpft die Oper nach Wagner um eine neue Geltung und ein neues Wesen. Zunächst ging die Kurve der Weiterentwicklung über Strauß bis Schreker zum Gipfelpunkt symphonischer Ueberwucherung. Mit der Abkehr vom sinnlich letztbegrenzten großen Apparat und der Besinnung auf die größte geistige Kraft im kleinsten Punkte (Kammer-

kunst der Gegenwart) wurden auch die Segel der großen Oper nach und nach eingezogen. Dieses neue Werk des Führers der italienischen Moderne, *Fr. Malipiero*, rührt schon an die Grundlagen der konventionellen Opernform. Er will einen neuen Weg finden, will einen realistisch-musikalischen Szenentypus schaffen, der undramatisch im äußeren Sinne, dialoglos, ohne musikalisches Ensemble und Arie sich monodramatisch gibt.

Gleich im ersten der drei Teile werden die Gestalten der Oper: Harlekino, Pantalon usw. von dem verkleideten Orpheus in den Raritätenschrank gesperrt und die Personen des neuen Bühnenlebens von der Straße herbeigerufen. Es sind die Situationsträger der *sieben Lieder* des zweiten und Hauptteils. Lieder, nicht Szenen sind sie genannt, weil ein vom Orchesterzwischenspiel eingeführtes lyrisches Gebilde von einer Person in jedem Lied gesungen wird und das Motiv der inneren und äußeren Bewegung bildet. Etwa: ein Straßensänger entführt singend die Frau eines Blinden oder eine vor Sehnsucht wahnsinnige Mutter erkennt ihren Sohn nicht — um zwei der stark ansprechenden, unter sich zusammenhangslosen herauszuschälen. Im Schlußbild erscheint dann wieder Orpheus und zeigt ironisch dozierend wie ein Marionettenspiel von unreifen Kindern kritiklos bejubelt und von verstaubten Perücken ebenso abgelehnt wird, während der Hofstaat blasiert einschläft und nur die junge Königin sich dem Sänger — der Kunst also — hingibt.

Der Musik fällt der größte Teil der Aufgabe zu, den primitiven Gefühlskern zu entschleiern. Sie bildet Brücken von Lied zu Lied, tritt auch wohl fast ganz beherrschend in den Vordergrund. Ihre geistige Struktur will sich keinem Prinzip verschreiben. Sie ist oft einfach tonal aber auch extrem formauflösend behandelt, je nach den illustrierenden und charakterisierenden Erfordernissen. Zeitgemäße musikalische, teils „übergehörte" Ausdruckselemente fehlen zudem nicht. Trotzdem aber gewinnt man den angenehmen Eindruck, daß es sich zwar im Grunde um nichts absolut Neues handelt, daß aber den Autor ein ernsthafter Wille treibt, Neuland zu suchen und der Bühnenmusik ihrer ethischen Berufung entsprechende Aufgaben zuzuteilen. Im ganzen ein interessantes Experiment, dessen Kernstück, die sette canzoni, größere Aufmerksamkeit verdient als die seit ihrer Aachener Teiluraufführung hinzugebaute kritische Umrahmung.

Die Aufführung war bestens von Prof. *d'Arnals* als szenischer und Kapellmeister *E. Orthmann* als musikalischer Vollpate — er hatte schon in Aachen für die „sette canzoni" den selbstlosen Pionier gespielt — vorbereitet. Manches erschien zu veristisch beleuchtet (Schlußlied). *Anke Oldenburgers* Bühnenbilder trafen durchweg den angemessenen Ton in Form und Kolorit. Aus dem Reigen der Mitwirkenden seien *W. Faßbender, L. Hoffmann* als Orpheus und *Emmy Senff-Thieß* als Mutter hervorgehoben. Indessen blieb das Werk doch den Beweis für seine Führermission letztenendes schuldig. Besinnen auf Grundelemente ist freilich auch eine Anfangsetappe. Aber aus Einzelposten muß eine Einheit gewonnen werden, ein Typus. Anders erwächst dem musikalischen Bühnenwerk nicht das Heil. Die Aufführung wurde ausschließlich zustimmend begutachtet, wenn auch mehr aus dem Gefühl der Achtung. *E. Suter.*

*

Jaap Kool: „Die Elixiere des Teufels"

Pantomime in zwei Akten von Ellen v. Cleve-Petz

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 2. Dezember 1925 (aus der Handschrift)

Ellen v. Cleve-Petz, die Ballettmeisterin der Staatstheater, hat sich bemüht, aus E. T. A. Hoffmanns vielverschlungenem Roman eine greifbare Handlung herauszuschälen. Viel episodisches Beiwerk und leider auch ein gut Teil Hoffmannscher Romantik sind dabei zum Opfer gefallen. Offenbach und Jules Barbier haben mit „Hoffmanns Erzählungen" in dieser Beziehung ein Meisterwerk geschaffen. Das wurde angesichts dieser Pantomine von neuem offenbar. *Jaap Kool*, ein in Berlin lebender Holländer, hat schon zwei Pantominen und eine Sinfonie veröffentlicht. Er ist in erster Linie Rhythmiker und deshalb ist seine Kunst wohl für das Tänzerische geeignet. Leider ist er Rhythmiker auf Kosten der Melodik und darum wirkt sie ermüdend, trotz großer Vielseitigkeit in der Veränderung des Themas und der Thematik. Die augenfällige Kunstgattung der Pantomime bedingt aber für den Zuschauer eine Unterstützung durch das Ohr. Die Ballettmusik kann auf motivisch-melodische Arbeit nicht verzichten. Siehe Gluck! Bei den Gruppen- und Einzeltänzen vernimmt man stellenweise reizvolle Klänge, aber das Ganze ist viel zu breit angelegt. In harmonischer Beziehung sind so gut wie alle Register der neuzeitlichen Orchestrierungskunst gezogen. Quintenfolgen, Ganztonschritte und das aufdringliche Xylophon, das seit Saint-Saëns' danse-macabre für Totentanz verbrieft ist. Kools Musikempfinden erinnert an Meyerbeer, leider nur im Bezug auf das Pomphafte und Geräuschvolle, nicht auch auf das Wirkungsvolle. Da also die Musik keine wesentliche Unterstützung gibt, mußte das Szenische, rein Äußerliche an ihre Stelle treten.

Darin hat man mit den reichen Dresdner Mitteln wieder einmal Erstaunliches geleistet. Stimmungsbilder, Kirchenszenen, ein glänzendes Hoffest mit Schäfertänzen, eine intime Schlafgemachszene usw., ferner zauberhafte Beleuchtungseffekte, malerische Bühnenbilder und prachtvolle Kostüme sollten über eine innere Leere hinweghelfen und sie alle taten insofern ihre Schuldigkeit, als am Schluß der Komponist und die Hauptbeteiligten wiederholt erscheinen konnten. *Ellen v. Cleve-Petz* verkörperte die weibliche Hauptfigur mit großer Wandlungsfähigkeit, aber die Lösung des tänzerischen Problems der Pantomine ist ihr nicht geglückt. Hier wäre einmal Gelegenheit gewesen, die Fortschritte der neuzeitlichen Tanzkunst praktisch zu verwerten. Die männliche Hauptfigur des Medardus verkörperte *Felix Steinböck* vom Schauspielhaus mit trefflichem Gelingen, dasselbe gilt von *Erich Ponto*, dem beliebten Charakterspieler, der mit der Rolle des Belcampo betraut worden war. Seltsamerweise spielte der Solotänzer *Neppach* nur den unbedeutenden Grafen Viktorin. Sichtlicher Fleiß war auf die Vorbereitung des Werkes verwendet worden, das Kapellmeister *Striegler* musikalisch betreute. Ab und zu kann er ruhig die Tonwellen noch um ein Bedeutendes abdämpfen, sehr zum Wohle der Aufführung wären viele kräftige Striche, mit denen man in Dresden seit Schuchs Tode so zaghaft umgeht. Kürze ist nicht nur des Witzes, sondern auch der Tragödie Würze, resp. Wirksamkeit. Prof. *H. Platzbecker.*

*

Carl Futterer: „Don Gil mit den grünen Hosen"

Komische Oper

Schweizer Uraufführung am Stadttheater zu Basel

In köstlicher musikalischer Gewandung voll Klang, Pracht und Rhythmus fand die komische Oper „Don Gil mit den grünen Hosen" von Carl Futterer (der als Lehrer für Komposition und Theorie an der Musikhochschule Mannheim-Ludwigshafen wirkt) eine stürmisch begrüßte Aufnahme. Nach des Spaniers Tirso de Molina gleichnamigem Lustspiel schuf Futterer eine wirbelfrohe, reich verwickelte Handlung. Schon oft diente Molinas Lustspiel Komponisten als Vorwurf; es sei nur an Lahnsens Bühnenmusik und Braunfels' Oper gleichen Namens erinnert.

Der Vorzug der Oper Futterers ist neben dem festen formalen Aufbau die ungeheure Beweglichkeit, die das ganze Geschehen mit seiner Komik in Spiel und Groteske in einen Wirbel fort-

reißender Lustigkeit treibt. Die im Kontrapunktischen mit absoluter Beherrschung des Geistigen und Formalen gearbeitete Partitur ist für den Musiker eine wahre Freude: anmutig, schwerelos, ergötzlich, farbig, skurril und heiter mit ernsten Untertönen. Fehlt dem Mosaik der teils aphoristisch anmutenden Einfälle die innere Bindung, so fesseln neuartige Harmonien und geistreiche Umbildung der Motive, deren rhythmische Bestimmtheit überzeugt. Der Allegrostil der Orchestervorspiele mutet fast mozartisch an. Der Gesamtklang ist trotz kunstvollster Polyphonie kammermusikalisch. Was der Komponist in der Behandlung des sprudelnden Dialogs bietet, gehört zu dem Besten, das die neue komische Oper aufzuweisen hat; überhaupt scheint mir Futterers „Don Gil" eine geglückte Rückeroberung des musikalisch Komischen für die moderne Bühne zu sein. Musik und Handlung fließen im freien dramatischen Stil zu einer Einheit zusammen.

Die Aufführung war ausgezeichnet. Mit feurigem Brio traf Kapellmeister *Gottfried Becker* den feinen Lustspielton. Seine zugreifende Energie fand dramatische Verdichtungen, wo es die Wirkung erforderte. Um die szenische und rhythmische Deutung machte sich *D. Waelterlin* verdient. Die Bühnenbilder von *Hermann Jenny* sprühten Farbe und Leben. Der Erfolg war bedeutend. *Fr. W. H.*

MUSIKBRIEFE

Braunschweig. *(Richard Strauß-Fest* u. a.*)* Die dem genialen Tondichter gewidmete Woche bildet wahrscheinlich den Höhepunkt der Spielzeit, nimmt aber auch unter den vielen Ehrungen des Meisters eine hervorragende, vielleicht die erste Stelle ein, trotzdem der Anfang die hohen Erwartungen stark herabdrückte, denn infolge einer leichten Erkrankung in Chemnitz konnte er an dem festgesetzten Tage nicht erscheinen und die von seinem Freunde Generalmusikdirektor Prof. Franz Mikorey vorbereitete neue Bearbeitung von „Ariadne auf Naxos" mit Irene Eden von der Berliner Staatsoper (Zerbinetta) nicht sehen. Der Liederabend des folgenden Tages im Schloß wurde verlegt und die Morgenfeier am Sonntag mit symphonischen Dichtungen und der „Burleske" abgesagt: Alfred Höhn (Frankfurt a. M.) reiste unverrichteter Sache wieder ab. Nachmittags kam der sehnlichst Erwartete endlich an, nahm sofort den Taktstock und errang mit dem „Rosenkavalier" außergewöhnliche Erfolge. Für Klara Kleppe (Marschallin) sprang Liane Marking (Leipzig) hilfsbereit und erfolgreich ein. Den Liederabend leitete der Intendant Dr. Ludwig Neubeck mit einem inhaltreichen, formvollendeten Vortrag über „Leben und Schaffen des Meisters" ein. Nach Schluß fand eine außergewöhnliche Ehrung im Festsaal der Burg Heinrichs des Löwen, einem Seitenstück des Kaiserhauses in Goslar, statt, zu der sich u. a. auch das Ministerium und andere hohe Regierungsbeamte eingefunden hatten. Die folgenden Tage brachten noch „Intermezzo" unter Mikoreys und „Salome" unter eigener Leitung. In ersterem Werk ersetzte Hertha Stolzenberg (Hannover) unsere Vertreterin Alb. Nagel bei weitem nicht, Josef Correck stellte den Storch so naturgetreu hin, daß man glaubte, R. Strauß selbst zu sehen. In „Salome" übernahm Marg. Arndt-Ober von der Berliner Staatsoper die Herodias und ergänzte vorzüglich unsere Kräfte Albine Nagel (Salome), Christian Wahle (Herodes), Dr. Paul Lorenzi (Jochanaan) zu einem wundervollen Quartett. Fast unmittelbar daran schloß Mikorey als drittes Abonnementskonzert die hohe Messe (h moll) von Bach mit dem voriges Jahr von ihm gegründeten Musikfestchor, dem bekannten Dr. Rosenthal-Quartett (Leipzig) und der Landestheaterkapelle. Der Erfolg stand auf gleicher Höhe.

Ernst Stier.

*

Bremen. In diesem Jahre hat ein sehr lebhaftes Angebot auf musikalischem Gebiete eingesetzt. Wesentliche Fortschritte hat unsere Oper unter der Leitung des neuen Intendanten Dr. Becker aufzuweisen. Der ganze Opernbetrieb zeigt energische Antriebskräfte. Leider haben wir noch immer Oper und Schauspiel in einem Hause vereinigt. Als Erstaufführung hatten wir bis jetzt „Jenufa". Die Oper wurde verhältnismäßig gut aufgenommen. Es ist aber zu befürchten, daß der unmögliche Text die im ganzen recht reizvolle Musik zu Fall bringt. Ganz vorzügliche Neuinszenierungen erlebten die Opern „Fidelio", „La Bohéme" und besonders „Figaros Hochzeit", während „Der ferne Klang" bedeutend weniger interessierte. Generalmusikdirektor Wendel hat in den Programmen der Philharmonischen Konzerte mit den ewigen Wiederholungen von Brahms und Beethoven gebrochen und uns schon Proben neuester Musik geboten, die in Bremen endlich das Interesse an der Musikentwicklung etwas lebhafter gestaltet haben. Alma Moodie wirkte begeisternd in dem Violinkonzert Pfitzners. Auch hob sie hier die weitgespannte Musik für Geige und Orchester von R. Stephan zu hohem Ansehen. Die Tanzsuite von Béla Bartok wurde abgelehnt. — In der Neuen Musikgesellschaft erwarb sich Generalmusikdirektor Manfred Gurlitt mit der hiesigen Erstaufführung von Mahlers 6. Symphonie ein großes Verdienst und den Dank der zahlreichen Musikliebhaber Bremens. — Die neugegründete „Vereinigung für volkstümliche Musikpflege" brachte in ihrem ersten Konzert das Meistersingervorspiel und Beethovens Neunte. Es lebe die Kunst für das Volk!! Ganz entschieden ist ein steigendes Interesse für die Kammermusik festzustellen, allein schon aus dem ungewöhnlichen Andrang zu diesen Konzerten. Das Rosé- und das Klingler-Quartett gaben Proben ihres gereiften Könnens, ersteres mit Haydn Schubert, letzteres mit Beethoven. — Die in neuerer Zeit viel gesuchte Anknüpfung an unsere alten Meister findet hier ihre größte Pflege im Instrumentalverein, dessen musikalischer Berater wohl im wesentlichen Herr Prof. Dr. Kratzi ist. In Quartetten, Bläsergruppen, Trios, mit Klavier und Gesang werden uns die gehobenen Schätze in liebevollster Pflege dargeboten. Alte Meister des Orgelspiels brachte Organist Bergmann von St. Martini in zwei Konzerten zu Gehör, interessant dadurch, daß er sie unter Ausschaltung der modernen Streichinstrumente, also der alten Klangwirkung ähnlich, spielte. — Der Lehrergesangverein bewies den beginnenden neuen Aufstieg unter seinem Leiter Domorganist Prof. Ed. Nößler, als er das Programm brachte, mit dem er auf der großen Reise in Wien, Salzburg und München so große Erfolge erzielt hatte. Aus der Flut der Vereins- und Solistenkonzerte erwähne ich heute nur den Niedersachsenchor „Eekboom", der Chöre in heimatlicher Mundart unter seinem Leiter Ed. Vollers recht geschickt und vielversprechend sang.

Heinz Bergmann.

*

Chemnitz. Der November wies eine für Chemnitz etwas zu hohe Konzertzahl auf, da neben den laufenden Veranstaltungen auch die maßgebenden Männerchöre mit a cappella-Konzerten auf den Plan traten. Beethovens I. Symphonie wurde von Malata gebracht. Die städt. Kapelle vermittelte uns Karl Hasses (Tübingen) erfindungsreiches Präludium und Passacaglia. Unser Karl Hoyer ließ in einem städt. Kammerkonzert durch die Konzertmeister Schaller und Falkenberg ein viersätziges Duett für Violine und Viola aus der Taufe heben. Ein herrliches Werk von satter Klangfülle. Zwischen Bußtag und Totensonntag brachten G. Meinel (St. Markus) das Brahmssche Requiem, Ew. Siegert (St. Petri) seinen symphonischen „Kriegspsalm", Prof. Mayerhoff (St. Jakobi) einen erhabenen Bachschen Kantatenabend und G. Stolz zur 25-Jahrfeier seiner Tätigkeit und seines Chores (St. Lukas) mit erlesenen Solisten Bachs h moll-Messe. *W. R.*

*

Erfurt. (Uraufführung.) Paul Hindemiths Ruhm hat den jungen Jenenser Georg Winkler nicht schlafen lassen. Hindemith hat den Foxtrott in die Kammermusik eingeführt, ergo mußte Winkler es ihm nachmachen: ein „Fugato mit Foxtrott" bildet den letzten Satz seines Streichquartetts Op. 9, dessen Uraufführung an dem zweiten Kammermusikabend des neu gegründeten Erfurter Streichquartetts erfolgte. Von besonders tiefen oder auch nur originellen Gedanken ist Winkler nicht belastet. Sein Werk wirkt stark konstruktiv und gerade der letzte Satz zeigt noch etwas schülerhafte Nachahmungen, während die einleitende Doppelfuge besser gearbeitet ist. Inspiration fehlt. Am besten der langsame Satz, in dem der Bratsche ein obstinates Thema zugeteilt ist. Dieser Satz birgt an seinem Ende Stimmungsgehalt und verrät darum, daß in dem jungen Musiker vielleicht doch mehr Begabung steckt, als die Modesucht in den übrigen Sätzen verrät. Das Publikum lehnte das Werk mit Zischen ab, während sich vier bis fünf eifrige Klatscher daran begeisterten. *Robert Hernried.*

*

Halle a. S. In unserer Oper sind mit Beginn der Spielzeit verschiedene bemerkenswerte Verbesserungen in Kraft getreten. Der Chor ist endlich auf eine Zahl gebracht worden, welche es ermöglicht, so ausgesprochene Choropern wie „Tannhäuser" und „Lohengrin" wieder zu berücksichtigen. Im Orchester sind einige Verstärkungen durchgeführt, und der Orchesterraum hat durch Holztäfelung der Wände eine günstigere Resonanz erhalten. All diese Errungenschaften sind der Initiative von Generalmusikdirektor Erich Band zu danken, in den die Hallische Opern-

bühne tatsächlich eine organisatorisch und künstlerisch hervorragende Kraft gewonnen hat. Das Solistenpersonal ist durch Band in den meisten Hauptfächern erneuert worden. Im allgemeinen können wir mit den neuen Sängern und Sängerinnen zufrieden sein, speziell mit der hochdramatischen Eleonore Welff und der Soubrette Charlotte Strempel. Als feste Pole in der Flucht der Erscheinungen verblieben die jugendlich-dramatische Hilda Voß-Andréa, der Heldenbariton Fritz Kerzmann und der lyrische Bariton Ewald Boehmer. Mit der neuen Solistin Elsa Jörn haben wir dagegen anscheinend wenig Glück gehabt. Die Spielzeit brachte uns auch wieder ein eigentliches Operettenpersonal, und zwar zum größten Teil ein recht gutes. In erster Linie sind hier die Soubrette Anny Kunze und der stimmbegabte Tenor Kurt Schütt zu nennen. Zur Eröffnung ging „Tannhäuser" in Szene, von Generalmusikdirektor Band sorgfältigst einstudiert und schwungvoll geleitet. Karl Jahn in der Titelrolle bot eine fesselnde, wenn auch stimmlich eine ungleiche Leistung. Der neue Bassist Elof Benktander führte bedeutendes Material ins Treffen. Neueinstudierungen wie „Troubadour" und „Glöckchen des Eremiten" gaben dem Kapellmeister Hanns Roessert Gelegenheit, sich als Dirigent von rhythmischem Empfinden und musikalischer Durchdringung einzuführen. Auffallende gesangliche Fortschritte zeigte als Sylvain der junge Tenor Marcell Wittrisch. An Operetten hörten wir „Gräfin Mariza", „Die Najaden" und die bisher ungeschlagene Königin der Gattung „Die Fledermaus". Mit großer Spannung sah man der „Intermezzo"-Premiere entgegen. Ob der von Strauß angewendete neue Stil (den übrigens z. B. Blumer früher schon in seiner Oper „Der Fünfuhrtee" zeigt) weitere Entwicklungsmöglichkeiten in sich birgt, bleibt abzuwarten. Das Wertvollste gibt der Autor wohl mit den symphonischen Zwischenspielen. Mit rühmenswerter Vollendung brachte unsere Bühne das „Intermezzo" heraus. Generalmusikdirektor Band vollbrachte ein Meisterstück moderner Dirigierkunst, Oberregisseur A. Roesler löste die schwierigen szenischen Fragen mit großem Geschick. In den Hauptrollen wirkten mit vollstem Gelingen Eleonore Welff, Fritz Kerzmann und Marcell Wittrisch. Eine musikalische Morgenfeier, in welcher der bekannte Strauß-Biograph Dr. Max Steinitzer die Vorgänge schöpferischer Suggestion im Entwicklungsgang von Strauß klar und überzeugend aufzeigte, bereitete die „Intermezzo"-Aufführung vor. Die weiteren, übrigens auch von Band eingerichteten musikalischen Morgenfeiern sollen sich mit Lortzing, Berlioz, Moussorgsky, Stiebitz und Pfitzner beschäftigen. *Paul Klanert.*

*

Hamburg. Händelsche Bühnenmusik muß man hierorts im Verborgenen aufsuchen. Erst vorige Woche hat Intendant Sachse gelegentlich eines Vortrags erklärt, daß Händel-Opern als szenisch zu problematisch nicht in den Spielplan des hiesigen Opernhauses aufgenommen werden würden. So betätigte die Deutsche Bühne im Verein mit Rudolf von Laban Händel-Eifer. Leider mit einem noch keineswegs gereiften Musikberater und Dirigenten: Hans Wölfer. Ergebnis: fesselnde Raumgestaltung in dem Ballett „Terpsichore", mangelnde Durcharbeitung des Continuo, überhetzte Tempi. Eine Befruchtung für weitere Händeltaten hieraus zu erwarten, wäre vermessen. Als Ergänzung des Tanzbühnenabends das Gluck-Ballett „Don Juan", gleichfalls choreographisch durch Laban umgestaltet. Hierzu wird gelegentlich der zu erwartenden „Iphigenie" am Millerntor noch einiges zu sagen sein. — Der obenerwähnte Wölfer wagte auch einen Abend mit Ravel, Graener, Schönberg und Edward Moritz als Leiter eines Kammerorchesters, ohne allerdings mehr zu beweisen als die lobenswerte Absicht, neuzeitlich zu interessieren. Gleiches versuchte eine hiesige Pianistin — doch mußte eine irgendwie kritische Einstellung wegen der Nervosität der Konzertgeberin unterbleiben. — Sonderbar häufen sich, auch im übrigen, die Enttäuschungen. Zweimal kam Furtwängler mit in letzter Stunde völlig geändertem Programm, das letzte Mal auf wirklich bedenkliche Art zusammengestoppelt, so daß die grandiose Ausführung kaum entschädigen konnte. Hindemith mit zweien seiner Amarspieler kam und spielte — Jenner, unerklärlich bei diesem überragenden Musiker, in dem wir Jüngeren unsern Führer sehen wollen! (O weise Erkenntnis Brahms, der 1887 schon Jenner als Komponisten rundweg ablehnte!) Dann führte Scheinpflug uns, in einer virtuosen, aufregend zugespitzten Orchesterleistung mit den Musikfreunden Hindemiths Op. 38 vor, Konzert für Orchester. Ich bekenne mich zu Hindemiths Quartetten, seinen Bratschensolosonaten, seinem Dämon; aber mit diesem Op. 38 kann ich nichts anfangen, denn Kühnheit ist hier zur Brutalität gewandelt, in der alles entheiligende Sachlichkeit des armen Heute triumphiert. Wir warten auf andere Töne, Paul Hindemith! — Die sozusagen lecker servierte Pulcinella-Suite von Stravinsky haben wir nun auch hier gehabt, unter Muck und in denkbar günstigster Betonung der orchestralen Scherze. Eine weit bescheidenere Gabe, Clemens von Frankensteins Meyerbeer-Variationen bargen unendlich anziehende Vornehmheit; orchestrale Reize ohne jeden Krampf im anmutig begrenzten Rahmen. In den Händel-Variationen, die Georg Schumann auf die auch von Händel selbst variierte E dur-Melodie von Grobschmied geschrieben hat, ist seltsames Verkennen jeder Oekonomie auffällig, besonders in der an Schulmäßiges gemahnenden Schlußgigue. — Die bisher stärkste Erschütterung vermochte Mahlers Zweite unter Papst auszulösen, diesem jungen, vielseitigen Stabführer, den soeben der Lehrergesangverein sich als Nachfolger Sittards gewählt und der somit für seine Konzerte als Leiter der Singakademie und des Musikfreundeorchesters einen großen Männerchor zur Verfügung hat. — Einzelleistungen, vom Standpunkt der musizierenden Gesamtheit bedeutungslos, ließen trotzdem in Fällen wie die Giannini, die Morini, die Ivogün, Fritz Kreisler unverkennbare Befruchtung des klanglichen Vorstellungskreises zu. Auch Myra Heß ist hier zu nennen mit einer begnadeten Mozart-Wiedergabe, Lotte Leonard und der dämonische Schaljapin. — Quartette wie die auf italienischen Meistergeigen musizierende russische Glasunoff-Vereinigung stehen in der durch Rosé (der gleichfalls einkehrte, ein Klassiker im schönsten Sinne!) erzogenen Generation abseits vom Vergleich, ein durch Nationales und verblüffende Einheitlichkeit Vollendung gewordenes Stück Zeitkunst. *Weiß-Mann.*

*

Kiel. *Ur-, Erst- und andere Aufführungen von der Herbstwoche.* Nachdem auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Kiel wesentlich Orchester-, Chor- und Kammermusik zur Aufführung gekommen ist, nahm Generalintendant Hartmann die diesjährige Herbstwoche mit Recht in erster Linie für sein Theater in Anspruch. Neben zahlreichen Gaben älterer Meister wie Zauberflöte, Meistersinger, Fledermaus usw. bildeten drei Uraufführungen, eine deutsche, eine französische und eine russische Oper, die stärksten Anziehungspunkte für Künstler, Kritik und Publikum. Zugleich mit verschiedenen anderen Städten hatte Kiel die Ehre *Hugo Kauns* Menandra zur Uraufführung zu bringen am 29. Oktober. Generalintendant *Hartmann* hatte seine bewunderungswürdige Inszenierungskunst, Kapellmeister *Richter* sein großzügiges Direktionstalent dem Werke gewidmet, und so wurde die in der Dichtung etwas karg behandelte Fabel zu einem spannenden Drama, die Musik zu einer symphonischen Dichtung. Ob freilich Kauns dramatische Erfindungskraft zur Darstellung des den Hintergrund des Stücks bildenden Kampfes zwischen Griechen- und Christentum ausreicht, erscheint mir zweifelhaft. Die große, schöne Einleitung zum dritten Akt stimmt hoffnungsvoll, aber auf der Bühne warten wir vergeblich auf den musikalischen Höhepunkt. *Else Varena* sang die Menandra mit philosophischer Gelassenheit, *Paul Helm* den Helamon mit dramatischen Akzenten. Die Ausstattung des Bachanals war glänzend, der Tanz der Phryne aufreizend, der Beifall groß aber ohne Gewähr für die Zukunft. Am Sonnabend folgte der Clou der Woche: *Strawinskys* einaktige Oper „Mavra". Ein von *Eduard Peter* sehr schön gestelltes farbenprächtiges Bühnenbild gab den Rahmen zu einer merkwürdigen Gesangsszene mit Blasorchester. Mutter und Nachbarin vertiefen sich in einen Klatsch über Dienstboten und Kleiderkram, die Tochter träumt von ihrem Husaren; letzterer erscheint verkleidet als Köchin (Mavra), wird beim Rasieren ertappt und verschwindet. Ein hübsches russisch-schwermütiges Volkslied der Tochter und eine italienisch anmutende Bravourarie der Husaren sind die besten Nummern; im übrigen gab es taktfreien, rhythmisierten Sprechgesang, im einzeln melodisch, zu zweien erträglich, zu vieren hoffnungslos. *Olga Tofflowa* als Tochter sang und spielte sehr nett; *Hubert Franz* zeigte als Husar seinen schönen Tenor. Kapellmeister *Strasser* hatte sich viel Mühe gegeben, die kunst- und skrupellose Partitur zum Klingen zu bringen. Eine Offenbarung ist das Werk nicht, aber eine Talentprobe west-östlicher Zukunftsmusik. Aehnlich ist es bestellt mit *Roland Manuels* zweiaktiger Oper „Pantalon und Isabella". Das Sujet ist dem der alten italienischen Buffooper nachgebildet. Sie sind alle da, die Harlekin und Pierrot, Isabella und Zerbinetta. Dr. Pantalon quält sie mit Hunger und kalten Douchen und sie rächen sich und entführen ihm seine Geliebte. Es gibt Arien und Chöre, eine Romanze, Serenade, Barkarole und ein fein durchgeführtes Finale. Esprit ist sicher da, aber meistens liegt er im Orchester, und nur der anspruchsvolle Impressionist goutiert ihn. Pantalon und Isabella wurden von *Hans Schanzara* und *Olga Tofflowa* gut gesungen und gespielt. *Stefan Strasser* vertiefte sich in die pointenreiche

Partitur, der anwesende Komponist warf zierliche Kußhände in das verblüffte, beifallspendende Publikum.

Ernsthafter müssen wir Deutschen uns mit Heinrich Kaminsky beschäftigen, dessen 69. Psalm für Solotenor, Chor und Orchester in der Tat eine Bereicherung der Musica sacra über Brahms und Reger bedeutet. Endlich einmal wieder eine starke musikalische Potenz und Konzentrationsfähigkeit im Dienste einer ethischen Idee. *Gunnar Graarud* aus Berlin sang das Tenorsolo mit großem Ausdruck, der Chor des Oratorienvereins überwand alle Schwierigkeiten und Prof. Stein leitete die Aufführung mit hingebender Treue und Freude an dem bedeutenden Werke. — Dann folgte die Uraufführung von Kaminskys „Magnificat", d. h. eigentlich ist es eine Verbindung des Sologesanges mit Mariä Verkündigung. Das „ecce, concipies et paries filium" des unsichtbaren Engelchores ist eine der ergreifendsten Stellen des Werkes, das kurze Gloria am Schluß eine Offenbarung verklärter himmlischer Freude. Den Mittelteil bildet ein Wettgesang des Solosoprans (*Eva Bruhn*) und der Solobratsche (*Ernst Träger*). Das auftürmende „Magnificat anima mea deum" wiederholt sich immer wieder, Geigen und Holzbläser treten hinzu und bilden den Jubelchor: ecce, ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Das im Melos und Ethos leichter eingängliche Werk ergriff und löste die Seele aller Empfänglichen. Der anwesende Komponist wurde laut gefeiert und übertrug seinen Dank gern an alle Mitwirkenden. — Das Festkonzert schloß mit Beethovens Neunter. Professor *Moser* sang in einem Atem „die freudenvolleren" Töne; *Gunnar Graarud, Agnes Lenbach, Eva Bruhn* wetteiferten mit ihm. *Fritz Stein*, ein Geist erhob er sich, Prestissimo! — hemmungslos jagte der Chor seinem Meister nach. — Sind wir nach diesem Bericht zu der Annahme berechtigt, daß das Kieler Musikleben auch für das übrige Deutschland eine gewisse Bedeutung hat, so sind wir doch auch bescheiden und klug genug, um für Musteraufführungen älterer Meisterwerke die Hilfe illustrer Gäste aus dem Reich zu erbitten. Wir bestätigen *Heinrich Knote*, welcher den Walter von Stolzing sang, gern, daß er ein Künstler ist, von dem unser tenorsingender Nachwuchs immer noch viel lernen kann; daß *Julius von Scheidt* als Hans Sachs ausgezeichnet in Maske und Spiel war und daß *Waldemar Henke* seinen David mit einer Fülle witziger Nuancen ausstattete. Aber unsere Künstler sind auch nicht zu verachten, und das Orchester unter *Richter* ließ alle Schönheiten der Partitur aufleuchten in hellem Glanz. Prof. *Bessell.*

*

Rom. Die römische Konzertsaison, die, wie üblich, auch in diesem „heiligen" Jahre sehr spät, nämlich erst am 29. November, begann, bringt etliche interessante Ereignisse, die besonders für uns Deutsche von großem Interesse sind. Werden doch bei den großen, von Bernardo Molinari geleiteten Symphoniekonzerten im Augusteo-Saale nicht nur bekannte deutsche Virtuosen, darunter Adolf Busch und Leopold Godowsky, mitwirken, sondern neben Fritz Busch (Dresden) wird vor allem Professor Georg Schumann als Dirigent gastieren und mit seiner Berliner Singakademie etliche unserer unsterblichen klassischen Chorschöpfungen, darunter Händels „Israel", die h moll-Messe von Bach sowie die Matthäus-Passion aufführen. Diese Ehrung, die der große italienische Dirigent dem deutschen Chorleiter anläßlich dessen 25jährigen Jubiläum als Leiter der Singakademie zuteil werden läßt, zeugt von seinem künstlerischen Takt. Auch ein neues französisches Chorwerk, „König David" von Honegger, gelangt zur ersten Aufführung in Italien, wie denn überhaupt die Liste von Werken und Ausführenden einen erstaunlich freizügigen, internationalen Charakter aufweist, ein glückliches Zeichen, wie wenig sich die italienische Kunstpolitik von chauvinistischen Störungen verleiten läßt. An Geigern treten auf der große, immer noch jugendliche belgische Geiger Ysaye, der Spanier Manuel Quiroga und der Italiener Main Costi. Es werden ferner der Komponist Serge Prokofieff sein neues Klavierkonzert spielen, während als Dirigent der Komponist Alexander Gretchaninoff in Italien debütieren wird. Aus Paris kommt u. a. der Organist Mariel Dupré von Notre Dame, aus Ungarn der Meistercellist Arnold Földesy. Auffallend gering ist die Anzahl der großen, internationalen Gesangsstars, wogegen es an symphonischen Novitäten aus aller Herren Ländern in den 36 Konzerten nicht fehlen wird. Nebenher laufen eine stattliche Anzahl von Kammermusikabenden, zu denen u. a. eingeladen sind das Quartett Capet (Paris), das Rosé-Quartett (Wien), das belgische Trio, das Trio von Paris, der Pianist Artur Rubinstein usw. Trotz alledem will es dem deutschen Musikfreund nach wie vor seltsam erscheinen, wie spät das Musikleben gerade in der Hauptstadt Italiens beginnt und wie sehr es ausschließlich auf diesen Konzerten allein aufgebaut ist. Der Begriff „Konzertleben" in dem blühend mannigfaltigen Sinne der Wiener und der deutschen Musikwelt ist in Italien noch immer völlig fremd. Auch das Opernleben Italiens vollzieht sich, zumal was Novitäten anbetrifft, immer noch an der Scala zu Mailand und höchstens noch am Theater zu Turin. Das hängt eng mit den italienischen Traditionen zusammen, und es muß uns fernliegen, daran Kritik üben oder gar daraus, wie es leider noch immer hie und da geschieht, voreilige Folgerungen hinsichtlich des Musikinteresses der Italiener im allgemeinen zu ziehen! — Das römische Musikleben hat also am letzten Sonntag des November mit einem interessanten Konzert des Augusteo-Orchesters unter Bernardo Molinari kräftig eingesetzt. Es ist bedauerlich, daß dieser Dirigent Deutschland bisher so selten besucht hat. Er würde viele Falschunterrichtete darüber aufklären, daß man auch in Italien Werke fremder Nationen durchaus stil- und sinngemäß auszulegen weiß. Wie Molinari da z. B. Mendelssohns Italienische Symphonie vor uns aufbaute, wirkte das Werk so echt, seine italienische Inspiration in Rhythmus und Kolorit kam so köstlich plastisch zur Darstellung, zugleich aber trat uns die volle Romantik Mendelssohns so überzeugend entgegen, daß auch kein Erdenrestlein „eigener" Auffassung übrig blieb. Und genau so stilecht interpretierte dann der wahrhaft geniale, weil ungemein instinktsicher dirigierende Maestro später bekannte Werke von Debussy, Respighi und Verdi. Das Orchester spielt wie „ein" Mann, mit einer völlig schlackenfreien Intonation und ohne jede virtuosenhafte Effekthascherei. Dr. *Artur Neisser* (Rom).

KLEINE MUSIKBERICHTE

Hagen. Hier veranstaltete Musikdirektor Weisbach eine Regerfeier, an der der „Symphonische Prolog" und der „100. Psalm", sowie die Fantasie und Fuge über B—A—C—H und zwei kleinere Orgelstücke aus Op. 59 zur Aufführung gelangten. Weisbach dirigierte die beiden Werke auswendig und erklomm in der Wiedergabe eine Höhe, die ihn über die überwiegende Zahl seiner namhaften Zunftgenossen erhebt. Der Städt. Gesangverein leistete beim 100. Psalm Erstaunliches; ebenfalls Vorzügliches bot der Kölner Domorganist Hans Bachem.

*

Lößnitz. (Erzgeb.) Hier erlebten zwei ungedruckte Streichquartette des hiesigen Organisten Ernst Krackher ihre Uraufführung durch das Lange-Streichquartett (Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters). Krackher, der ein Schüler von Prof. Fährmann (Dresden) ist, zeigte sich als sehr tüchtiger Musiker in diesen Werken, dem es mit seiner Kunst ernst ist. Komponist und Ausführende wurden durch starken Beifall ausgezeichnet.

*

Marburg. a. L. Hier bietet eine Vereinigung für alte Musik (Frida Gadamer und Genossen) Gesänge von Dufay, Obrecht, Brumel, Josquin (Missa: pange lingua, stabat mater), Ducis, Finck, Dieterich, Resinarius, Senfl, Lasso einen von Semester zu Semester wachsenden Hörerkreis. — Die „Akademische Vereinigung" (Dr. Rudolf Holle) bot hier und auswärts u. a. eindrucksvolle Schütz-Abende. Dr. Hermann Stephani führte u. a. zweimal die Achte Symphonie von Bruckner auf.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Hans von Wolzogen: Großmeister deutscher Musik. Gustav Bosse, Regensburg.

Lange war die erste Auflage des Werkes vergriffen. Sie enthielt Bach, Mozart, Beethoven, Weber. Nun ist das Buch ebenfalls in Bosses Deutscher Musikbücherei (als 30. Band) erschienen. Neu hinzugefügt finden wir den Meister, für den Hans von Wolzogen zeit seines Lebens eintrat: R. Wagner. Aus den Erlebnissen heraus, die sein Schaffen gewährt, sind auch die andern deutschen Großmeister erschaut und erschöpft. Der Vorkämpfer für Bayreuth geht immer auf das aus, was unsern Eindruck von der Größe und Unentbehrlichkeit eines Tonhelden bestimmt. Man fühlt mit Freude, daß immer noch regsame und große Geister am Werke sind, die uns etwas Notwendiges und Lebenspendendes zu sagen haben.

*

Prof. Dr. *Ludwig Fischer* und *Ludwig Lade*: Deutsche Musikpflege. Verlag des Bühnenvolksbundes.

Die Herausgeber haben eine Anzahl namhafter Mitarbeiter gewonnen, um eine Art von Musikjahrbuch darzubieten, das der Gegenwart einen Spiegel zeitgenössischer Kunstpflege und Kunstauffassung vorhält. Wir bemerken unter den Beiträgen solche von

Alban Schachleiter, Julius Smend, Hans Joachim Moser, August Halm, Paul Marsop. Der vielseitige Inhalt wird jedem Leser Anregung und Belehrung spenden. Man gewinnt ein zutreffendes Bild des Gegenständlichen und erfährt, wie es auf den verschiedensten Gebieten aussieht. Nicht zu verkennen ist aber das gemeinsame Band, durch welches das ganze Unternehmen zusammengeschlossen wird, nämlich der Wille, die Kräfte zu sammeln und zu wecken, die unser Musikleben auf eine höhere Stufe zu heben geeignet sind.

*

Paul Marsop: Musikalische Satiren und Grotesken. Gustav Bosse, Regensburg.

Der Name des leider in diesem Jahr plötzlich in Florenz gestorbenen Verfassers hat einen bestimmten guten Klang, aus dem die Welle des deutschen Idealismus hervordringt. Denn Marsop kämpfte immer für eine gute Sache, und das will heißen, daß er den Mut besaß, aus der Minderheit zur Mehrheit zu sprechen. Diesmal nun greift er in seinen kampfbereiten Werken zur Waffe des Spottes; nicht um sich zu rächen, nicht um zu verletzen, sondern als wackerer Kämpe gegen alle Torheit. Was er in den Satiren und Grotesken bietet, ist köstlich zu lesen und trifft den Nagel auf den Kopf. Mit der theoretischen Gesinnung des Vorkämpfers vereinigt er die seltene Gabe guter praktischer Beobachtung. Schon weil das Bedürfnis nach Unterhaltung auf seine Rechnung kommt, müssen wir dem Buche Fürsprechdienste leisten.

*

Paul Alfred Merbach: Richard Wagner. Berlin, Buchverlag der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst.

Als bezeichnend für die Ausgestaltung dieses übrigens nicht unerschwinglichen Prachtwerks heben wir die Verbindung von Bild und Text hervor. So wird man von diesem Wagnerbande den P. A. Merbach zusammenstellte, besten Gewinn ziehen. Natürlich steht Bayreuth im Mittelpunkte (anhangweise ist auch Jean Pauls und Max Stirners gedacht). Sachkundig und mit warmer Empfindung ist der Text geschrieben und gesammelt, der dem reichen Bildschmuck das Geleite gibt; unter den Verfassern seien Michael Georg Conrad und Ernst von Wildenbruch genannt. Sämtliche Abbildungen sind von erlesener Auswahl und künstlerischer Ausführung.

*

Franz Rabich: Richard Wagner und die Zeit. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. 1925.

Gerne empfehlen wir die hier niedergelegten Auslassungen, weil sie von dem Bestreben zeugen, Wagner ohne Redensarten, auch ohne die geprägten Kunstausdrücke darzustellen. Viele, die dem Meister des Tondramas noch ferne stehen, werden aus dem Dargebotenen manches herausfinden, was ihnen den Weg zum Verständnis anbahnt. Andererseits können wir nicht verschweigen, daß Franz Rabich keine neuen Gesichtspunkte zeigt. Der Anhang enthält frühere Niederschriften und Aufsätze, die nicht wertvoll genug erscheinen. Sehr zu begrüßen ist das Bekenntnis zu Bayreuth und den Festspielen.

*

Faksimile-Drucke des Dreimaskenverlags, Berlin und München.

Wir machen heute auf zwei Erscheinungen aufmerksam, die auch der normalen Kaufkraft erschwinglich sind: wir meinen das Vorspiel zu den Meistersingern und das Siegfried-Idyll. Beides liegt einzeln in genauer handschriftlicher Nachbildung vor; jenes in Hoch-, dieses in Querform. Aufs genaueste hat die photographische Platte alle Züge und Bewegungen der ursprünglichen Niederschrift festgehalten und die Vervielfältigung dieses Bildes ist eine glänzende Leistung deutschen Buchdrucks.

Dr. Karl Grunsky.

Musikalien

Edmund Weiß: Den lieben Kleinen. Liedersammlung für die Grundschule. Selbstverlag (Göllsdorf, Württ.).

160 ein- und zweistimmige Lieder in schlichtem Satz, nach Schwierigkeit geordnet; kann für die ersten Schuljahre empfohlen werden.

*

Günther Ramin: „Das Organistenamt", Anleitung für die Ausübung des Organistendienstes, erster Teil. — Phantasie e moll Op. 4 (Breitkopf & Härtel).

Der geniale Organist der Leipziger Thomaskirche bietet hier eine namentlich für den liturgisch reicher ausgestatteten Gottesdienst der norddeutschen Länder ausgezeichnet verwendbare Anleitung zur künstlerisch einheitlichen Zusammenfassung des Gottesdienstes durch den Organisten; er gibt Beispiele für modulierende Zwischenspiele der Orgel, für kurze Nachspiele zum Choral und schließlich einen musikalisch vollständig ausgeführten Hauptgottesdienst. Zwei weitere Teile sollen folgen. Die *Phantasie* e moll ist bemerkenswert durch ihre Enthaltung von Regerscher Chromatik und durch ihren durchsichtigen Satz; inhaltlich, glaube ich, wird Ramin uns später noch Bedeutenderes zu sagen haben.

*

Günther Raphael: „Fünf Choralvorspiele", Op. 1 (Breitkopf & Härtel).

Der Komponist ist ein Enkel von Albert Becker; die Choralvorspiele verdienen, sowohl ihres Gehaltes als ihres schlichten sauberen Satzes wegen, auch im Gottesdienst verwendet zu werden.

*

Karl Hoyer: „Introduktion und Chaconne für Orgel und Orchester" (Breitkopf & Härtel).

Soweit die Orgelstimme allein eine Beurteilung zuläßt, handelt es sich um ein wirkungsvolles, gut aufgebautes Stück, das aber inhaltlich nirgends über Regers Passacaglien hinausgeht.

*

Fritz Lubrich, der Jüngere: „Phantasie und Fuge in d moll" für Orgel, Op. 54 (Breitkopf & Härtel).

Auch dieses Werk steht im Banne Regers, ist aber von starker Musikalität getragen.

*

Roderich von Mojsisowics: „Sonate in c moll Op. 38" (Zierfuß, München).

Die Sonate, deren letzter Satz dem Gedächtnis der Schlacht bei Leipzig 1813 gewidmet ist, ist schon vor dem Krieg entstanden und, wie alles aus der Feder des steiermärkischen Komponisten phantasievolle, gutgesetzte Musik.

*

Paul Claußnitzer: Neun Choralvorspiele Op. 47. (Schweers & Haake, Bremen).

Durchschnittsmusik.

*

K. Forchert: Musik für Kammerorgel. (Verlag Raabe & Plothow.)

Das Instrument, für das diese „Musik" geschrieben ist, ist das sogenannte Oskalyd, d. h. die von der Firma Walcker vorzugsweise für Kinos gebaute einmanualige Orgel mit besonderen Schwellvorrichtungen und Uebergang der einzelnen Register. So wenig ich glaube, daß dieses aus der Inflationspsychologie heraus entstandene Zwitterinstrument sich in der Kammer- und Hausmusik Eingang verschaffen wird, so wenig sehe ich in der Komposition von Forchert irgend eine Notwendigkeit.

*

Paul Krause: Drei expressionistische Tonstücke Op. 32. (Schweers & Haake, Bremen.)

Der Titel erweckt Vorstellungen, die von der Musik nicht gehalten werden, wenn man nicht die Häufigkeit der Versetzungszeichen und des Manualwechsels als expressionistisch ansehen will.

*

Paul Krause: Silhouetten Op. 31. Zehn charakteristische Tonstücke. (Leuckart.)

Diese Stücke gefallen mir besser als Op. 32, sie zeigen Erfindung und Farbe und sind ihrer oft exaltierten Harmonik wegen weniger im Gottesdienst als im Konzert zu verwenden.

*

Hans Schink: Drei Festpräludien Op. 31. (Leuckart.)

Auch Schink, der aus Haasscher Schule hervorgegangene schwäbische Komponist, schreibt modern, aber doch gemäßigter als Krause. Die Präludien verdienen warme Empfehlung.

*

Siegfr. Walth. Müller: Choralimprovisationen, Op. 10. (Leuckart.)

Diese Choralvorspiele sind harmonisch schlicht, aber mit mehr als gewöhnlichem kontrapunktischen Können (das gleichwohl nirgends aufdringlich hervortritt) gearbeitet.

*

Erwin Lendvai: Neue Dichtung für Männerchor a cappella, Op. 19, Heft 3. (Schott's Söhne.)

Lendvai macht den mutigen Versuch, an Stelle der traditionellen Liedertafelgemütlichkeit moderne Dichtungen in moderner, zum Teil schon bedenklich „linearer" Vertonung zu setzen und manches darin ist wirklich stark und phantasievoll. Zwar glaube ich nicht, daß die Proben zu solchen modernen Männerchören besonders genußvoll sind, aber die Leute verdienen nichts Besseres — warum singen sie nicht in gemischten Chören, wo sie die Missa solemnis, die Schöpfung, den Messias, und andere herrliche Musik aufführen dürften?!

*

Erwin Lendvai: Zwei hymnische Gesänge, für Frauenchor a cappella, Op. 39. (Schott's Söhne.)

Die erste dieser Hymnen beginnt mit Worten, wie sie passender

für Frauenchor nicht gedacht werden können: „Verdammt! in grauer Kaserne! und draußen duftendes Grün“, der dritte Vers: „Verdammt! ein Knecht unter Schergen, ein Vieh, das in Ketten sich bäumt“ — das Ganze heißt „Heiliger Frühling“! Die zweite Hymne ist ein musikalisch wie textlich schöner und sanglicher Morgenpsalm von Gustav Schüler.

*

Richard Greß: Fünf geistliche Gesänge für gemischten Chor a cappella (4—8stimmig), Op. 18. (Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.)

Der vielversprechende junge Stuttgarter Komponist ist in diesen Chören zu einer bemerkenswerten Abklärung und Reife seines Stils gelangt. Besonders gut ist ihm die feierliche Pracht der doppelchörigen Motetten gelungen. Obwohl modern in der Harmonik (bisweilen auch mit Glück archaisierend) bieten sie einem gutgeschulten Chor keine besonders großen Schwierigkeiten und seien zu Aufführungen warm empfohlen.

*

Chorgesänge zum gottesdienstlichen Gebrauch für gemischten Chor, herausgegeben vom Evang. Kirchengesangverein für Württemberg. Sechstes Heft. Kommissionsverlag Stürner, Waiblingen.

Der Aufschwung, den die evangelische Kirchenmusik in den letzten Jahrzehnten genommen hat, läßt sich anschaulich in den Veröffentlichungen der Kirchengesangvereine Deutschlands verfolgen: immer mehr wird wertloses Gut des 19. Jahrhunderts ausgeschaltet und durch Sätze alter Meister ersetzt. Das vorligende Heft, das für einfachere Verhältnisse berechnet ist, enthält zweiundsiebzig Sätze, die erste Hälfte von alten Meistern, die zweite bringt besonders schwäbisches Sondergut, Fink, Faist, Lang und schließt mit einem Halleluja von Kempff. Sehr dankenswert sind Vortragshinweise, die als Anmerkungen zu einigen Chorsätzen gegeben sind. *H. K.*

*

Karl Wezel: Von Lenz und Liebe, von sel'ger goldener Zeit. 1. Heft. 15 Originalkompositionen für gem. Chor, gesammelt von K. Wezel, Nürtingen. Eigentum und Selbstverlag.

Für kleinere Chorvereinigungen sehr geeignet. Meist einfach gesetzt und dem Volksliedcharakter angenähert.

*

Albert Moeschinger: Fünf Lieder nach Gedichten von Nikolaus Lenau für Gesang und Klavier. Eigentum und Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Die Lieder sind feine Ausdeutungen der vorwiegend düsteren Lyrik Lenaus. In Melodik und Klaviersatz originell, aber nicht ganz leicht infolge der eigenartig reichen Harmonik.

*

Heinz Tießen: Drei Klavierstücke, Op. 37. Verlag Leuckart.

Etwas zum Nußknacken für den Pianisten, aber keine leeren Nüsse! Die Mühe lohnt sich.

*

Günther Raphael: Romantische Tanzbilder. Zehn Walzer für Klavier zu vier Händen, Op. 10. Edition Peters.

Eine wertvolle Bereicherung der vierhändigen Klavierliteratur und auch für den Unterricht sehr zu empfehlen.

*

Emil Mattiesen: Der fröhliche Musikus (Op. 7 Nr. 2). Es werde Licht (Op. 9 Nr. 3). Edition Peters.

Der Komponist scheint eine ausgesprochene Liedbegabung zu sein. Allein diese beiden Lieder (die anderen zahlreich im gleichen Verlag erschienenen kenne ich nicht) berechtigten zu diesem Schluß. Mattiesen ist ein Eigener in Melodie und Begleitung. Von feiner kontrapunktischer Arbeit und frischem Humor ist das erstere, mehr pathetisch in seiner farbenreichen Harmonik ist das andere aus den „Zwölf Liebesliedern des Hafis“.

*

Fr. Hayn: Vier Lieder „An eine Seele“, Op. 20. Verlag von Berthold & Schwerdtner, Stuttgart.

Schlichte, nicht schwer ausführbare Lieder im Sinn guter Hausmusik. Am bedeutendsten ist das 4. Lied „Rufe mich“. Hier tritt der Komponist, offenbar allem Modernen ziemlich abhold, aus einer gewissen Beschränkung etwas mehr heraus.

*

Musik für Weihnachten. Die Literatur ist sehr reichhaltig, aber meist sehr mittelmäßig. Man ist aber gewöhnlich auch sehr nachsichtig gegenüber dem Kunstwert, wichtiger erscheint es, daß die Weihnachtsstimmung (Pastorale, Weihnachtslieder in Bearbeitung — man könnte ganz bestimmte Formeln und Formen aufstellen, die stets wiederkehren) möglichst schön und ergreifend zum Ausdruck kommt. Der Verlag Chr. Friedrich Vieweg (Berlin-Lichterfelde) hat verschiedene Neuerscheinungen herausgebracht; unter diesen ist am wertvollsten das „Altdeutsche Christgeburtenspiel“ (Worte nach alten Texten von Rudolf Grosch, Musik aus alten Weihnachtsspielweisen gewählt und für Solo, dreistimmigen Kinderchor oder für drei Kinderstimmen und eine Männerstimme mit Klavier oder Schulorchester bearbeitet von Franz Wagner). Ferner: Die heilige Nacht (eine Weihnachtskantate für gemischten Chor, Kinderchor, Sopransolo und Orgel) von Frida Balcke (Dichtung und Musik); Volkstümliche Weihnachtsweise von Michael Haydn mit neuem Text von Anna Mohr in freier Bearbeitung von Gustav Hecht (für verschiedene Besetzung); Vorspiel für Weihnachtsfeier für Streichorchester, komponiert von Martin Grabert Op. 56; Präludium und Postludium zu festlichen Gelegenheiten für 2 Violinen und Klavier von Franciscus Nagler Op. 103. — Endlich seien noch fünf Weihnachtslieder von Richard Schubert Op. 46 (A. S. Breslau, Piastenstraße 19) erwähnt. Sie sind von natürlich empfundener Einfachheit und ungesuchter Melodik, ohne damit auch flach zu werden.

*

Die Wurzelkinder: Märchen von Sibylle von Olfers. Für zweistimmigen Kinderchor mit Klavier und Violine in Musik gesetzt von Otto Frederich. Verlag Fr. Vieweg, Berlin.

Sehr dankbar und leicht auszuführen. Für höhere Mädchenschulen geeignet. *A. K.*

*

Ludwig Weber: Christgeburt. Kammerspiel nach einem Text aus Oberufer mit Musik nach alten Liedern zum Darstellen, Singen und Tanzen. Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel.

Das Volkslied, bis Bachs Tod aufs engste mit der Kunstmusik verbunden in Bachs Werk ist der Choral Achse und Bindeglied zwischen Gemeinde und vergeistigter Höhenkunst — bedeutungslos für die Klassiker, die den Weg von einer Gesellschaftskunst zum Selbstbekenntnis gingen, wurde erst durch die Jugendbewegung wieder wahrhaft lebendig zu einer Zeit, wo die Kunstmusik in der neuen Tonkunst den äußersten Abstand vom Volkhaften erreicht hatte. Eine Verbindung dieser beiden Welten schien ausgeschlossen. Die zahlreichen Neubearbeitungen des Volkslieds, deren glücklichste Laute oder Chorpolyphonie anwandten, standen historischen Stilen zu nah, um die Brücke zu schlagen. Ludwig Webers Christgeburtspiel ist die erste Wiedergeburt des Volkslieds aus dem Geiste eines von der neuen Tonkunst herkommenden Musikers. Die bewundernswerte Einfachheit und Originalität seiner Lösungen beweisen ein von jedem Schulgeschmack befreites Können und verleihen dem Werk eine Eindringlichkeit und Allgemeinverbindlichkeit, die es heute einsam dastehen lassen. Dem Chor als Träger der lyrischen Entfaltung gesellen sich Einzelstimmen und eine äußerst sparsam aber höchst charakteristisch verwendete Instrumentengruppe im Rahmen eines gesprochenen Volksspiels. Bedeutung des Werkes liegt in der seit Bachs Tod erstmaligen Verschmelzung von Kunstmusik und Volksmusik, die den Weg zu einer aus den Quellen des Volkstums gespeisten aber die letzten Mittel einer vergeistigten Tonsprache einschließenden Musik weist, die nicht mehr nur Gebildeten oder Fachleuten zugänglich ist, sondern allen Volksgliedern. So beträchtliche Anforderungen eine vollkommene Aufführung des Weberschen Werkes stellt, so können doch auch schon mit einfachen Mitteln wesentliche Werte des Werks lebendig gemacht werden. *A. Kn.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Joh. Ad. Hasses* „Solimano“ (1753), eine der erfolgreichsten Opern des 18. Jahrhunderts, wurde von dem rheinischen Musikschriftsteller Dr. *Franz Josef Ewens* und Operndirektor *Franz Rau* textlich und musikalisch in Anlehnung an das Original neu bearbeitet. Der Einrichtung liegt die Partitur der Dresdener Staatsbibliothek zugrunde. Die Neubearbeitung, die den ersten Versuch der Wiedererweckung Hasses bedeutet, wird unter Raus musikalischer Leitung Mitte März nächsten Jahres im Stadttheater in Crefeld ihre Erstaufführung erleben.

— Lortzings bisher ungedruckte dreiaktige komische Oper „Caramo“, die zwischen „Zar und Zimmermann“ und „Hans Sachs“ entstand und 1839 in Leipzig zuerst zur Aufführung kam, wird demnächst an die Oeffentlichkeit gebracht werden. Der Biograph Lortzings, *Georg Richard Kruse*, hat das Werk, das er seinerzeit mit dem gesamten Nachlaß erwarb, einer Neubearbeitung unterzogen, wie er es bereits mit „Ali Pascha“ und „Rolands Knappen“ erfolgreich getan hat.

— In Mannheim wurde ein Kammerchor gegründet, bestehend aus 15 erstklassigen Sängern, der unter Leitung von Kapellmeister *Max Sinzheimer* steht und in seinem ersten Konzert *Hermann Grabners* Kammerchöre Op. 21 zur Aufführung bringen wird.

— Das Bureau des Verbandes der Künstler in Moskau hat sich an die Gründung eines Opernunternehmens gemacht, welches nicht an ein bestimmtes Theater gebunden sein wird, sondern als Wandertruppe organisiert wird. Ein Hauptgrund zu diesem Unternehmen ist in der Notlage der vielen stellenlosen Opernkräfte zu suchen. Diese sollen bei dem Unternehmen Beschäftigung und Unterhalt finden. Die Zahl der Solisten wird 70 betragen, dazu kommt ein Orchester von 40 Personen, ein Chor von 36, ein Ballett von 22. Die ersten Vorstellungen dieser Truppe werden in den vorstädtischen Theatern von Moskau stattfinden, dann will die Oper Provinzstädte besuchen, zunächst in den Gouvernements, die Moskau benachbart sind. Die Truppe wird nicht nur russische, sondern auch ausländische Opern aufführen, zur Eröffnungsvorstellung in Moskau ist „Aida" vorgesehen.

— *„Beatrijs"*, eine dreiaktige Oper des holländischen Komponisten Willem Landre, erlebte im Haag und zwei Tage später in Rotterdam ihre mit stärkstem Beifall aufgenommene erste Aufführung, die von den holländischen Zeitungen insofern als musikalisches Ereignis registriert wird, als seit über zwanzig Jahren keine niederländische Oper mehr zur Aufführung gelangte.

— Seit dem Kriege hat jetzt zum erstenmal im Königlichen Opernhaus zu Brüssel eine Aufführung des „Parsifal" von Richard Wagner stattgefunden. Wie stark der Hunger des belgischen Publikums nach Wagnerscher Musik ist, geht zur Genüge daraus hervor, daß mehr als tausend Personen vor den geschlossenen Kassen unverrichteter Dinge Kehrt machen mußten, da sie keinen Einlaß mehr finden konnten.

— *Hermann Unger*-Köln arbeitet zurzeit an einer dreiaktigen Oper, deren Text die alte Kölner Richmondis-Sage zugrunde liegt.

— „Das Trapez" betitelt sich ein neues Ballett von *Prokofieff*, das durch das russisch-romantische Theater in Berlin aufgeführt wird.

— Im nächsten Jahre werden in Göttingen die durch Professor Hagen vor 5 Jahren begründeten Händel-Festspiele fortgesetzt werden.

— *Richard Strauß* arbeitet gegenwärtig an einer neuen Oper „Die ägyptische Helena", deren Text von H. von Hofmannsthal stammt.

— *Bruno Walter* hat in London die nächstjährige deutsche Opernsaison in Verhandlungen mit dem englischen Syndikat sichergestellt. Die Saison, die länger als die vorige sein wird, wird Werke von Mozart und Wagner bringen.

— Die Aufführung des „Barbiers von Bagdad" von *Peter Cornelius* in der Metropolitan-Oper in New York unter *Bodanzkys* musikalischer Leitung war, nicht zum wenigsten dank der unvergleichlichen Leistung *Paul Benders* in der Titelrolle, von lebhaftem Erfolg begleitet.

— *Richard Strauß'* „Intermezzo" hatte bei der Erstaufführung in Gran Teatro del Licco in Barzelona unter der musikalischen Leitung Professor *Alwins* und der Spielleitung des Intendanten *Sachse* vom Hamburger Stadttheater einen sensationellen Erfolg.

— *Hermann Grabners* Weihnachtsoratorium gelangte am 5. Dezember im Rahmen des Cäcilienfestes in Münster unter Leitung des Generalmusikdirektors *Schulz-Dornburg* mit dem gleichen großen Erfolg zur Aufführung, den es bei den bisherigen Aufführungen in Elberfeld und Heidelberg erzielte.

— *Siegmund von Hausegger* dirigierte im letzten Sinfoniekonzert der Dresdener Staatskapelle in Dresden mit ungewöhnlichem Erfolge seine Natur-Sinfonie.

— *Ewald Sträßers* Streichquartett Nr. 5 g moll Op. 52 gelangte im November im Rahmen eines Konzertes des Berliner Tonkünstler-Vereins zur Aufführung. Das neue Werk, das bereits in verschiedenen Städten erklungen ist, fand begeisterte Aufnahme.

— Prof. Dr. *Hans Pfitzner* konzertierte kürzlich zum erstenmale in Salzburg. Er spielte mit der Münchner Geigerin *Lina Daimer* neben Sonaten von Mozart und Brahms auch seine eigene Violinsonate und ist — wie auch die mitwirkende Geigerin — stürmisch gefeiert worden.

— Das in St. Gallen vom *Hindermann*-Trio sehr erfolgreich gespielte Klaviertrio, Op. 6, von *Rudolf Peterka* gelangt nunmehr auch in Zürich, Luzern und Winterthur zur Aufführung.

— *Eugen Papst*, Dirigent des Orchesters „Verein Hamburgischer Musikfreunde" und Leiter der Singakademie, ist vom Hamburger Lehrergesangverein einstimmig zu seinem Dirigenten erwählt worden.

— Kapellmeister *Siegmund Wittig*, der als Nachfolger des ans Badische Landestheater in Karlsruhe berufenen Dr. Heinz Knöll zum musikalischen Leiter des Dresdner Orpheus, des ältesten Dresdner Männerchores, gewählt wurde, wird in seinem ersten Konzert mit diesem die Tanzlied-Suite von Joseph Haas und den Zyklus „Vom Tode" von Bruno Stürmer bringen.

— Die Geigerin *Dolores Maas* spielte in Leipzig mit dem Komponisten S. *Karg-Elert* zusammen zum erstenmal zwei von dessen Sonaten aus dem Manuskript.

— In Buchholz (Erzgeb.) wurde *Adolf Prümers* Oratorium: Das Sakrament des Altars durch Musikdirektor *Wagner* erfolgreich aufgeführt.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Folgende Uraufführungen fanden statt:

Wilhelm Kempff: „Mysterium von der Geburt des Herrn" am Württ. Landestheater in Stuttgart am 14. Dezember.

Alban Berg: „Wozzek" an der Berliner Staatsoper. Mitte Dez.

Hermann Unger: Bühnenmusik zu Goethes „Urfaust" am Düsseldorfer Schauspielhaus.

Folgende Erstaufführungen fanden statt:

Richard Strauß: „Ariadne auf Naxos" in Turin am 1. Dezember.

Ettinger: „Juana" am Münchener Nationaltheater am 28. Nov.

Wilhelm Grosz: „Sganarell" an der Wiener Staatsoper am 1. Dez.

Jaap Kool: „Elixiere des Teufels" (Ballett) an der Dresdner Staatsoper am 3. Dezember.

Leos Janacek: „Jenufa" am Stadttheater in Magdeburg am 4. Dezember.

Ernst Szendrei: „Der türkisenblaue Garten" am Stadttheater in Dortmund am 6. Dezember.

Franz Schreker: „Die Gezeichneten" am Stadttheater in Düsseldorf.

Folgende Uraufführungen stehen bevor:

Hans Gál: „Das Lied der Nacht". Oper in drei Akten von K. M. Levetzow. Uraufführung im April an der Städt. Oper in Berlin.

Manfred Gurlett: „Wozzek" im März am Staatstheater zu Bremen.

Ernst Krenek: „Orpheus". Dichtung von Oskar Kokoschka. Uraufführung am Staatstheater in Kassel.

Karl Lafite: „Die Stunde". Oper in drei Teilen von Leo Feld. Uraufführung im Januar am Landestheater Braunschweig.

Joan Manen: „Der Weg zur Sonne". Dramatische Symphonie in drei Akten. Uraufführung im März am Landestheater Braunschweig.

Wilhelm Mauke: „Ein Fest des Lebens". Oper in drei Akten. Uraufführung im Frühjahr am Stadttheater in Dortmund.

Bernhard Schuster: „Der Jungbrunnen". Oper in drei Aufzügen, nach der Prosadichtung des Komponisten in Verse gebracht von Wilhelm Holzamer. Uraufführung im Januar am Landestheater in Karlsruhe.

Karol Szymanowski: „König Roger". Oper in drei Akten. Uraufführung im Februar am Nationaltheater in Warschau.

Kurt Weill: „Der Protagonist". Ein Akt Oper von Georg Kaiser. Uraufführung im April an der Staatsoper in Dresden.

Folgende Erstaufführungen stehen bevor:

Hans Pfitzner: „Christelflein" in Remscheid und Saarbrücken.

Hans Pfitzner: „Palestrina" in Halle und Schwerin.

Richard Strauß: „Ariadne auf Naxos" in Bochum, Duisburg und Klagenfurt.

Richard Strauß: „Intermezzo" in Augsburg, Barmen-Elberfeld, Köln, Mannheim, München und Weimar.

Konzertwerke

Folgende Uraufführungen fanden statt:

Hermann Ambrosius: 90. Psalm für 3 Soli, Chor, Orchester und Orgel im 3. Städt. Konzert in Aachen unter Generalmusikdirektor *Peter Raabe*.

Waldemar von Baußnern: „Hymnische Stunden", Streichorchester-Suite, am 3. Dezember im Gewandhaus in Leipzig.

N. Lopatnikoff: „Klavierkonzert C dur" mit *Hans Bruch* als Solist durch das Städt. Orchester in Köln unter Generalmusikdirektor *Hermann Abendroth*.

Rudolf Dost: „Sinfonie" unter Generalmusikdirektor *Gustav Malata* in Chemnitz.

Zoltan Kodaly: Zwei Männerchöre, Trinklied und Zechergesang, (Deutsche Uraufführung) durch den Düsseldorfer Lehrergesangverein unter *Hermann von Schmeidel*.

Heinrich Kaminski: „Magnificat" für Sopransolo, gem. Chor, Solobratsche und Orchester in Kiel unter Prof. Dr. *Fritz Stein*.

TODESNACHRICHTEN

— Die als Konzert- und Oratoriensängerin sehr erfolgreiche *Paula Weinbaum* in Berlin, die Gattin des verdienten Chormeisters der „Typographia" Alexander Weinbaum, ist vor kurzem dahingeschieden.

— Neulich starb *Hermann Spieller*, der Dirigent der Beethoven-Gesellschaft in New York.

GEDENKTAGE

— 25 Jahre sind vergangen, seit Musikdirektor *Hugo Rückbeil* in ununterbrochener Tätigkeit den Stuttgarter Orchesterverein leitet. Mit einer Hingabe, die rühmende Anerkennung verdient, widmete er sich dem Verein, der zwischen dem großen Orchester der Staatskapelle und den kammermusikalischen Darbietungen eine wichtige Aufgabe erfüllt. Rückbeil brachte die Aufführungen auf beträchtliche künstlerische Höhe und wußte namentlich als Gestalter von Programmen, in die sich die Solisten willig einfügten, den verwöhntesten Ansprüchen zu genügen.

— Am 24. November feierte *Nina Grieg*, die Witwe Edvard Griegs, in Norwegen ihren 80. Geburtstag. Sie hat der Liederkunst ihres Gatten als erste zu Ansehen verholfen durch ihre feinsinnige Interpretation und hat noch in den letzten Jahren als Begleiterin gewirkt, um den Liedern ihren Geist und Stil zu bewahren. Möge der verehrungswürdigen Frau noch ein langer Lebensabend beschieden sein.

— Musikdirektor *Paul Walde*, der Organist und Dirigent des Cäcilienvereins an der Propstei-Hofkirche in Dresden, feierte kürzlich sein 25jähriges Organistenjubiläum. Hervorgegangen aus dem Konservatorium zu Dresden, war er lange an der dortigen Garnisonskirche tätig; seit 1922 wirkt er in seiner jetzigen Stellung. Besonderes Verdienst erwarb er sich durch die Pflege des Gregorianischen Chorals.

— Hof- und Stadtrat *Franz Platner*, der Inhaber der Musikalienhandlung Ries in Dresden und bekannter Konzertunternehmer, wurde am 20. November 75 Jahre alt.

— Die Schule der Tonkunst in Riga konnte unter ihrem jetzigen Direktor *Johann Bluhm* ihr 50jähriges Jubiläum feiern.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Wie bereits durch sämtliche Tageszeitungen in allen Einzelheiten gemeldet, ist der bisherige Intendant der Berliner Staatsoper, Prof. Dr. *Max von Schillings* vom preußischen Kultusminister Dr. *Becker* fristlos entlassen worden, mit der Begründung, daß Herr v. Schillings bei ihm den „Rest des Vertrauens" eingebüßt habe. Mit Recht hat dieses „Verfahren" einmütigen Protest bei der Künstlerwelt und der Oeffentlichkeit hervorgerufen. Man war bisher gewöhnt, unehrliche Dienstboten in dieser Weise zu entfernen, d. h. hinauszuwerfen; es war aber dem preußischen Kultusminister vorbehalten, diese Form des Umgangs auch auf Intendanten anzuwenden. Fragt man sich nun, was denn der unglückselige Intendant Schweres verbrochen haben mußte, um noch den „Rest des Vertrauens" einzubüßen, so erfährt man zu nicht geringem Erstaunen, daß der Grund darin lag, daß Herr v. Schillings bei einer Sitzung — oder war es gar ein dienstlicher Appell? —, die der Herr Minister angesetzt hatte, nicht erschienen war, weil er kurz zuvor in liebenswürdigster Art von demselben gebeten worden war, um seine Entlassung einzukommen, und — ganz merkwürdigerweise — auf diesen freundlichen Vorschlag nicht — sofort — mit tausend Freuden einging. — Die Künstlerwelt hat sogleich richtig erkannt, daß diesem Einzelfall höhere Bedeutung zukomme, indem er ganz allgemein das Verhältnis von Kunst und Bürokratie im Staatsleben berühre, und hat sich einmütig hinter Herrn von Schillings gestellt. Eine Klärung des Konfliktes liegt noch nicht vor, doch ist zu wünschen und zu hoffen, daß dieselbe solche Formen annehme, daß die Künstlerwelt sich mit ihr grundsätzlich einverstanden erklären kann.

— Bei der Beisetzung der Asche von *Friedrich Rösch* fanden sich außer den Angehörigen und Freunden zahlreiche Vertreter aus der dortigen Künstlerschaft, dem Kultusministerium und dem Stadtrat zusammen. Dr. *S. von Hausegger* gedachte der Bedeutung des Verstorbenen in einer Ansprache und legte einen Kranz im Namen der Münchener Tonkünstler und des A. D. M.V. nieder. Die Feier wurde umrahmt durch den langsamen Satz aus dem E dur-Konzert von Bach (Prof. *Berber*) und die Cavatine aus dem Quartett Op. 130 von Beethoven (Berber-Quartett).

— In *Budapest* trat das Künstlerpersonal der Oper als Protest gegen die Verpflichtung auswärtiger Künstler in Streik. Angesagt wurde der Streik auf eine neue Art. Es wurde der „Barbier von Sevilla" gegeben. Als Graf Almaviva das Lied an Rosine singen sollte, sang er statt dessen die Proklamation des Streikkomitees und erklärte zum Schlusse, daß nunmehr der Streik beginne und die Vorstellung zu Ende sei. Das Publikum protestierte lebhaft, worauf sich das Streikkomitee einverstanden erklärte, die Vorstellung zu beenden und den Beginn des Streiks auf den nächsten Tag zu verlegen, wo der Streik nun tatsächlich begonnen hat.

— Die *Deutsche Stunde in Bayern* (Radio) will von jetzt ab in öffentlichen Konzerten in München unbekannte, und auch bekannte, aber seltener aufgeführte neue Werke zur Aufführung bringen. Besonders sollen Werke, die in München noch nicht zu Gehör kamen, gespielt werden. Der Aufruf sagt: „Solange wir diese Werke nicht kennen, dürfen wir auch nicht urteilen. Solange die Komponisten ihre Werke nicht selbst gehört haben, fehlt ihnen Kontrolle und unmittelbares Erlebnis des eigenen Schaffens." An der Spitze dieser Veranstaltung stehen Staatsrat Korn, Präsident v. Hausegger, Frhr. v. Franckenstein, Prof. v. Waltershausen, Dr. Robert Riemerschmid und ein Ehrenausschuß. Mitglieder der Prüfungskommission sind die Herren v. Franckenstein, v. Hausegger, Josef Haas, August Reuß und v. Waltershausen.

— Auf dem Wiener Zentralfriedhof ist ein vom Wiener Konzertverein gewidmetes Grabdenkmal für *Ferdinand Löwe* in Anwesenheit zahlreicher Persönlichkeiten aus dem Wiener Musikleben enthüllt worden. Das Grabdenkmal stellt einen roten Naturfelsen aus Salzburger Marmor dar, in dem ein vom Bildhauer Josef Tautenhayn modelliertes Bronzerelief und der Name „Ferdinand Löwe" sowie die Widmungsschrift eingesetzt sind.

— Die Sängerin *Zinaida Jurjewskaja* von der Berliner Staatsoper ist unter mysteriösen Umständen in Andermatt (Schweiz) verschwunden. Die Anzeichen sprechen dafür, daß sie sich dort von der 83 m hohen Brücke in die Reuß gestürzt hat; doch liegt eine letzte Gewißheit noch nicht vor.

— Anläßlich der Richard Strauß-Festwoche in *Braunschweig* wurde die zum Till-Eulenspiegel-Brunnen führende Straße nach dem Komponisten benannt.

— In *Holland* haben Jan van Gilse, der Delegierte der Vereinigung Niederländischer Komponisten, Joh. Alsbach, der Delegierte der Vereinigung von Musikverlegern und -händlern in Holland, sowie Direktor A. O. Loman jr. eine schwere Anklageschrift gegen die „Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique de Paris" gerichtet, was ihr Gebahren in Holland anbelangt.

— Der Verwaltungsrat des Verbandes der Deutschen Volksbühnenvereine hat in seiner letzten Sitzung beschlossen, den nächsten Volksbühnentag im Juni 1926 in *Magdeburg* abzuhalten, um den Teilnehmern an der Tagung den Besuch der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1926 zu ermöglichen, in deren Rahmen eine Volksbühnenwoche veranstaltet werden wird.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Das Lied „Neujahrsglocken", das dem heutigen Heft beigegeben ist, stammt von unserem geschätzten Mitarbeiter Dr. *Hermann Keller* und sollte, da sein wundervoller Text von Conrad Ferd. Meyer ist, ursprünglich im 1. Oktober-Heft dieses Jahrgangs erscheinen, welches ja einen Aufsatz Dr. Kellers „C. F. Meyer und die Musik" aus Anlaß der 100. Wiederkehr des Geburtstags dieses Dichters enthielt. Da technische Gründe diese Absicht vereitelten, soll dieses Lied nun im 1. Januar-Heft stehen, wozu es durch seine Ueberschrift und Inhalt besonders geeignet ist. Wie erinnerlich hat *Anna Roner* im 1. Dezember-Heft dieses Jahrgangs in ihrem kleinen Beitrag zum Thema „C. F. Meyer und die Musik" ausgerechnet die Verse dieses Liedes als unkomponierbar bezeichnet, unwissend, daß bereits eine Vertonung davon auf dem Redaktionstische bei uns lag. Wir überlassen es nun unseren Lesern, für sich festzustellen, ob die Behauptung A. Roners durch diese Komposition beweiskräftig widerlegt wird oder nicht.

*

Berichtigung. Dr. W. *Georgii* bittet uns, mitzuteilen, daß die in dem Aufsatz „Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte", Heft 4 dieses Jahrgangs, enthaltene Bemerkung bei R. *Fuchs* „gestorben 1925" glücklicherweise auf einem Irrtum beruht, indem sich der Wiener Meister noch immer bester Gesundheit erfreut. — In dem Aufsatz gleichen Namens, Heft 5, ist auf Seite 96, rechte Spalte, Zeile 21—22, anstatt „romantischer" Feinheit „romanische" zu lesen. — Die Schriftleitung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

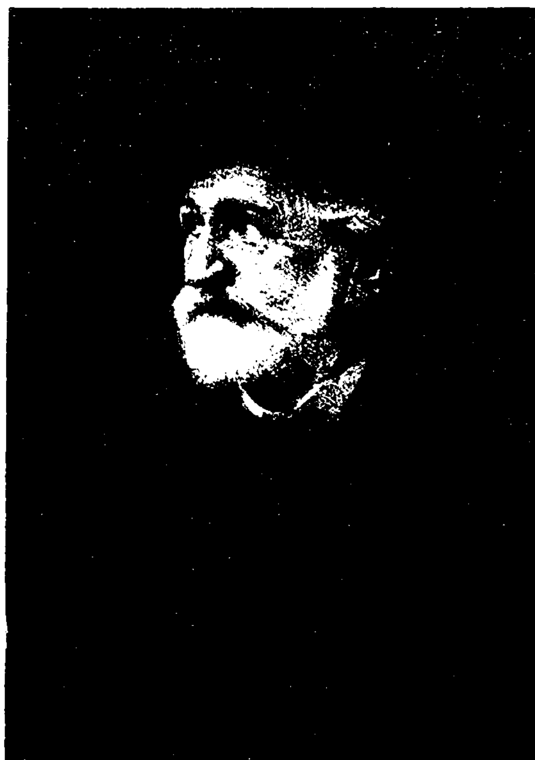
NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 8

Giuseppe Verdi / Von Jos. M. H. Lossen-Freytag (Darmstadt)

Zu seinem 25. Todestag

Das deutsche Schrifttum über den italienischen Meister ist, wenigstens soweit es den bibliographischen Bereich angeht, nicht eben umfangreich. Zum Teil mag das in einer gewissen Unproblematik des Verdischen Kunstwerkes und der Verdischen Persönlichkeit seinen Grund haben; mehr aber wohl noch in dem Gegensatz dieser Unproblematik zu Richard Wagner, dessen Kunstanschauung und Schöpfungswerk nahezu ein halbes Jahrhundert lang mit einem unumschränkten Absolutismus unsere Stellung zu Musik und Musiker beherrschte und das zeitgenössische Schaffen jener Epoche (gleichviel ob in künstlerischer Abhängigkeit oder nicht) auf eine eigentümlich untergeordnete Stufe drängte. Der starre Dogmatismus von dieser Seite aus, der zu einer verhängnisvollen Einseitigkeit und Gewaltsamkeit der Kunstbetrachtung geführt, hat ja selbst die alten Meister in sein System hineingezwängt und nach eigener Weise interpretiert. Während im Ausland der Kampf um Verdi sich im wesentlichen auf die Frühzeit beschränkte und auch hier mehr aus dem Neid und der Mißgunst einiger verärgerter und benachteiligter Kreise heraus seine Nahrung fand, die aber zu einflußlos, um mit ihren Vorwürfen gegen den gesangzerstörenden „Unmelodiker" oder selbst mit persönlichen Verunglimpfungen und Herabsetzungen etwas gegen die beispiellose Popularität des Meisters ausrichten zu können, — so nahm die deutsche Auseinandersetzung einen wesentlich anderen Verlauf, mit dem Ergebnis einer völligen und allgemein herrschenden Verkennung von Verdis künstlerischer Persönlichkeit. Zwar hatten auch hier einige der älteren Opern, wie Rigoletto, Troubadour, Traviata etc., schon früh eine unverwüstliche Zugkraft auf die urwüchsigere, instinktivere Neigung des einfachen Volkes ausgeübt, aber in den Kreisen der hohen Kunst und Kritik nahm man diese Gunst ziemlich gleichgültig hin oder begnügte sich mit gelegentlicher Verächtlichmachung und Geringschätzung von Verdis „gemeiner Natur" (Hanslick). Aber als dann die mächtig wachsenden Triumphe des Aidakomponisten im internationalen Ausland zu einer ernsteren Auseinandersetzung drängten, begann mehr und mehr jene parteiische Einseitigkeit des Urteils in den Vordergrund zu treten, die bis in unsere Tage hinein das gesamte deutsche Schrifttum über Verdi, von Monographie bis zur Pressekritik des Tages, fast ausschließlich unter seinen Einfluß zwang und die allgemeine Anschauung beherrschte. Diese Anschauung kannte nur ein Kriterium, an dem sie sich orientierte und von dem aus sie alle Dinge und Erscheinungen beurteilte, und das war *Richard Wagner* oder vielmehr die aus seinem Werk in Ton und Schrift hervorgegangene Kunstbetrachtung, die in irgend einer Form, wo nicht unmittelbar und bewußt, so mittelbar und uneingestandenermaßen, stärker oder schwächer in allen Köpfen spukte, fast jede andere Meinung zur Bedeutungslosigkeit oder Ohnmacht verurteilend. — Der frühere Verdi des Rigoletto und Troubadour fand natürlich bei ihnen keine Gnade, aber auch nach der Aida lehnten einzelne den „Attila der Kehlen" ab, weil ihnen zu wenig den Wagnerschen Forderungen entsprechend, so Hans von Bülow, der sonst so scharfsichtige Kritiker, der, obschon äußerlich getrennt, innerlich noch ganz im Banne der Wagnerschen Doktrin, die „aufgeblasene Nullität des transalpinischen Kollegen" als Triumphator „romanischer Barbarei" und „allgewaltigen Verderber des italienischen Kunstgeschmacks" bezeichnete; als dann Bülow in den späteren Jahren zur absoluten Musik ein neues Verhältnis gewann, erwachte in ihm auch die alte von Liszt empfangene Jugendliebe zu Verdi, um



Giuseppe Verdi

nun mit wachsender Bewunderung das Lebenswerk des Italieners zu verfolgen; bekannt sind seine beiden Briefe an Verdi, in denen er mit echt Bülowscher Ritterlichkeit Abbitte für seine zeitweilige Schmähung leistete.

Wohl die Mehrheit aber begann seit den siebziger Jahren in Verdi einen gelehrigen Wagner-Apostel zu sehen, der mit dem Fußfall seines „neuen Stiles" sich der Wagner-Gefolgschaft angeschlossen, ja in seiner Verehrung und Bescheidenheit so weit gegangen sei, daß er aus besserer Ueberzeugung seiner Vergangenheit abgeschworen, selbst von dem Ausbau seiner persönlichen Eigenart, wie sie die Aida offenbart, abgelassen, um fürderhin dem Bayreuther Vorbild nachzustreben und im Geiste Wagners noch einmal umzulernen. — Diese Auffassung, mehr oder minder ausgeprägt, war bis zur Landläufigkeit Gemeingut geworden, und sie hat mit einer solchen Glaubwürdigkeit die Gemüter gefangen gehalten, daß selbst noch ein Hermann Kretzschmar, dieser so ruhig wägende und verdienstvolle Klärer unhaltbarer Meinungen und überlieferter Irrtümer, ihrer Einwirkung sich nicht ganz entziehen konnte; auch er nennt Verdi einen „Schüler Wagners", aber er gesteht doch zugleich, in ein wie schiefes Licht die gesamte Verdi-Betrachtung unter dem Einfluß der Wagnerschen Tendenzen geraten sei, so sehr, daß sie im Verein mit anderen Umständen eine objektive Darstellung und gerechte Würdigung des italienischen Meisters zurzeit noch erheblich erschwere. Erst die allerjüngsten Jahre verraten denn auch eine entschiedene Wandlung der kritischen Stellungnahme. — Verdi liebte eine auffallende Zurückgezogenheit, die ja mit der Hauptanlaß war zu den widersprechenden Urteilen über seine menschliche Persönlichkeit. Die einen nannten ihn mit Fétis einen ungenießbaren „Bauern" und „romanischen Barbaren", ungebildet, eitel, stolz, eifersüchtig, selbstherrlich, unleidlich und was die mißgünstige Mitwelt sonst noch an solchen Liebenswürdigkeiten zu erfinden weiß, zumal wenn ihr keine Schranke gesetzt und der Schein der Wirklichkeit ihr zu Hilfe kommt. Denn niemals — und darin glich er Liszt — hat Verdi den Verleumdungen gegenüber ein Wort der Rechtfertigung und Entkräftung für sich unternommen und obendrein gab die Zurückgezogenheit seines Lebens keine oder nur wenige Gelegenheit, in Verkehr und Umgang die Umwelt von einer anderen Wahrheit seines Wesens zu überzeugen.

Als Sohn eines Schenkwirtes am 10. Oktober 1813, im gleichen Jahre wie Rich. Wagner, zu Roncole nahe bei Busseto (Parma) geboren, hatte Verdi nach harten und widrigen Entwicklungsjahren, in denen er dank der hochsinnigen und unermüdlichen Förderung eines edlen Gönners, Barezzi, nach anfänglicher Zurückweisung am Konservatorium (wegen unzulänglichen Talentes!) bei Lavigna in Mailand eine tüchtige und gediegene musikalische Ausbildung genoß — hatte Verdi, gestützt auf seine frühen Opernerfolge, bereits 1849 sich in der Nähe seines Heimatsortes ein einsam gelegenes Landgut gekauft (das er übrigens nach und nach zu einem landwirtschaftlichen Musterbetrieb gestaltete nebst Parkanlagen, Gärtnereien, Vieh- und Pferdezucht etc.). — Hier in „*Sant' Agata*" verbrachte Verdi bis zu seinem Tode (am 27. Januar 1901) mit wenigen und kurzen Unterbrechungen sein ganzes ferneres und langes Leben, ein Leben still und gleichmäßig mit dem Takt des geregelten Tages, für den Außenstehenden vielleicht reizlos, gewiß nichts für Neugier und sensationslüsterne Empfänglichkeit, doch von unaufhörlichem Wachstum und Reifen mit dem unausgesetzten Fleiß des wahren Genies und der Beschaulichkeit eines innerlich starken Menschen. Eine öffentliche Tätigkeit oder Stellung bekleidete er nicht, war nicht Theaterkapellmeister, noch Generalmusikdirektor oder Festdirigent, nicht Konservatoriumsleiter, eine in Italien hochangesehene Stelle, die er aber ausschlug, und auch sonst nicht von irgendwelcher Aktivität künstlerischer Ausübung und Wirksamkeit, ausgenommen das Eine, dem er mit voller, ungeteilter Kraft sich hingab: der *schöpferischen* Liebe zur Kunst. Dafür war natürlich das friedlich-behagliche Tuskulum des Künstlers der beste und günstigste Ort, während die Bühnen des In- und Auslandes (vor allem Paris, „das ästhetische Rom der Italiener") immer mehr nach seinen Werken verlangten. Ja, trotz zeitweiliger Fehlschläge und ungleichartiger Geschicke gewannen ihm seine Opern einen solchen Erfolg und Ruf, daß Verdi bald zu den meistgenannten und populärsten Namen seines Landes gehörte. Dabei wirkte nun freilich noch ein anderer Umstand oft mächtig fördernd mit. — Italien stand damals unter dem gärenden Druck einer fortgesetzten Spannung und explosiven Lage. Der Anblick einer fremden, bunt gewürfelten Truppenwirtschaft wollte dem Volk nicht länger gefallen; es strebte nach nationaler Einigung und Selbständigkeit, nach Befreiung von Fremdherrschaft und Willkür. So rumorte es unaufhörlich in allen Gemütern mit einer leicht erregbaren Phantasie, die sich schon an den bloßen Worten „Freiheit" und „Vaterland" zu einem demonstrativen Begeisterungstaumel entzünden konnte, wobei solche Hitzigkeit oft zu den unüberlegtesten Folgen führte. Begreiflich darum die Wachsamkeit, gelegentlich auch Engherzigkeit der *Zensur*, mit der es nun Verdi mehrfach zu tun bekam. Nicht daß er ein politischer Heißsporn gewesen, wohl aber ein glühender Patriot von grundfester Liebe zu Heimat und Volk; das übertrug sich auch auf sein Schaffen: nationale Elemente blieben der Urklang seiner musikalischen Sprache vom ersten, noch schlackenhaften, ja rohen Ausdruck an bis zur letzten und höchsten Veredlung souveräner Beherrschung; namentlich in den *Chören* entfaltete sich

das nationale Idiom in seiner vollblütigen, sieghaften und hinreißenden Kraft. Und ebenso selbstverständlich war es, daß er Worte wie „Vaterland", „Heimat" und „Freiheit" aus innerster Seele mitempfand. Aber deswegen dachte er doch dabei an etwas anderes, als es sich das Publikum in seiner hellhörig lauernden Gespanntheit darunter vorstellte. Und so bekamen manche seiner Opern (entgegen seiner persönlichen Absicht) einen politischen Anstrich, der ihnen hinwiederum einen politischen Erfolg unter stürmischen Kundgebungen sicherte und dem Autor in unschuldiger Weise zugute kam.

Daß andererseits angesichts solchen Ansehens auch die Neider und Mißgünstigen sich einstellten und grollten, ist nicht verwunderlich; anfangs hatte Verdi wohl hart damit zu kämpfen, setzte sich dann aber durch und konnte ihnen gleichgültig entgegensehen. Eher verwunderlich ist eigentlich die gewisse Passivität, mit der Verdi seinen Triumphen, vorzüglich in ihrer breiteren Auswirkung, gegenüberstand, die er weit lieber aus der Ferne seiner ländlichen Stille und Einsamkeit genoß, als sie durch endlose Verbeugungen im Strahl des Rampenlichtes dankend zu quittieren. „Was soll ich in Turin?" — antwortete er auf die Einladung zur örtlichen Erstaufführung seiner Aida. „Ich würde doch lediglich zu dem Zwecke dorthin kommen, um mich zu zeigen und mich beklatschen zu lassen! Nein, das war niemals meine Art, nicht einmal am Anfange meiner Laufbahn! . . . Wie könnte und dürfte ich es heute tun!" Solcherlei Stellen finden sich in vielen seiner Briefe, denn an Einladungen fehlte es ebensowenig wie an zugedachten Ehrungen. Selbst das Erscheinen zur Uraufführung der Aida in Aegypten lehnte er ab, um dann aber gelegentlich einmal bei einem anderen (meist dringenden und unvermeidbaren) Anlaß sich ehrlich an der herzlichen Aufnahme und Begeisterung einer Ehrung zu erfreuen. —

Verdi war also kein Mann selbstsüchtiger Propaganda und eigenpolitischer oder gewinnsüchtiger Taktik, vielmehr von rührender Bescheidenheit und Einfachheit, einer, der sich das Reine, Kindhafte der unberührten Volksseele auch inmitten männlicher Herbheit und Kraft bewahrt hatte; so als *Mensch* und so auch als *Künstler*, da er bei aller hochentwickelten Meisterschaft und durchgeistigten Reife doch im letzten ein Schöpfer aus naiver Ursprünglichkeit und musikantenhafter Freude blieb. — Verdi hat in den langen Jahren seines im Grunde ruhigen und beschaulichen Lebens in Sant' Agata eine tiefgehende doppelte Wandlung an sich erfahren. Das hat man lange übersehen und nicht verstanden. Man sprach und spricht von dem *Phänomen* Verdi, das zu verschiedenen Zeiten durch den erstaunlichen Wechsel seiner Erscheinung überraschte; es sei nur an die obenerwähnten Worte über die vermeintliche Wagner-Gefolgschaft erinnert, die den Altmeister Verdi, gleichsam von vorne beginnend, noch einmal umlernen läßt. In Wirklichkeit war auch diese letzte Periode nur die organische Entfaltung der vorausgegangenen Zeit. Es würde hier zu weit führen, diese innere Entwicklung des Menschen und Künstlers Verdi im einzelnen aufzudecken, aber wer ihr einmal nachgespürt, der wird erfahren haben, wie aus ihr das Bild einer Persönlichkeit ersteht, das mit dem überlieferten Gemälde kaum noch den Schatten einer Aehnlichkeit gemein hat. Verdi hat in der langen Spanne seiner Jahre sich in ehrlichem Ringen und Streben nach dem Höheren emporgearbeitet; mag es auch kein Faustisches Drängen gewesen sein, es war darum nicht minder tief und ernst. Vielleicht geschah es im Anfange ungewollt, so daß Natur und Lebensweise in Sant' Agata, das er zunächst aus einem rein äußerlichen, romantischen Hange aufgesucht, allmählich eine unvorhergesehene Wirkung auf ihn auszuüben begannen; jedenfalls hat er dann in sie eingewilligt und fürderhin klar und zielbewußt die Arbeit an sich und seinem Künstlertum in die Hand genommen. So ist er ein innerlich starker Mensch geworden, der sich in beständiger Läuterung sein persönliches Ethos gewann. Ohne diese innerliche Größe wären seine Spätwerke undenkbar. Uns Deutschen mag ja auch da noch etwa in seinen *geistlichen* Kompositionen (wie den „Pezzi sacri") manches als äußerlich oder weltlich erscheinen. Aber Verdi war Italiener, und als solcher hat und wollte er sich nie verleugnen; nicht Mangel an Tiefe, sondern die Verschiedenheit des Empfindungsausdrucks ist es, das in solchen Dingen lebendig ist. Darüber scheint man lange hinweggegangen zu sein, denn ähnliches gilt von dem gänzlich verfehlten Wagner-Vergleich. Verdis Kunstideal und Wagners Kunstideal stehen sich diametral gegenüber. Wagner wurzelt im *instrumentalen* Prinzip, wie es in der gesamten deutschen Musik von Bach und seinen Vorgängern bis zu Wagner und der Gegenwart die führende Rolle spielt, entgegengesetzt dem italienischen Ideal, das zu allen Zeiten in der *vokalen* Kunst seine höchste Vollendung erreicht. Darauf baut sich auch die grundsätzliche melodische Verschiedenheit, die bei Verdi in der Gesangslinie die erste Trägerin des Ausdrucks erblickt und das Verhältnis zum Orchester im umgekehrten Sinne wie bei Wagner bestimmt. Und weiterhin ist ein spezieller Gegensatz der beiden Künstler die Gestaltung aus dem Geist der absoluten Musik einerseits (Verdi) und der angewandten, programmatisch-illustrativen Musik andererseits. Verdi war im tiefsten *Musikant*, und er hat es deutlich und oft genug gesagt, worauf es ihm ankam und was er auch dem italienischen Nachwuchs immer wieder anempfahl, nämlich ganz einfach und schlicht: *Gute Musik*! Das hieß keineswegs gleich Musik um ihrer selbst willen als tändelnde und virtuose Spielerei, sondern mit jener warmen Durchblutung der Empfindung, die um so

tiefer aus Gemüt und Seele kommt, je edler der innere Mensch in ehrlichem Streben sich läutert. Andererseits aber auch nicht reine Ausdrucksmusik, die in Verachtung der Harmonie von Maß und Gesetz dem formlosen Subjektivismus sich preisgibt. Und endlich sah Verdi in der Oper nicht ein Musikdrama, wie es Wagner gewollt, sondern er stellt das Allgemein-Reinmenschliche in Tragik und Humor in den Vordergrund ohne das Pathos der schwerfälligen Geste und ohne symbolische und mythologische Vermittlung.

So also wollen und müssen diese beiden Künstler künftighin ihre eigene, selbständige Wertung empfangen. Dann auch wird man Verdis persönlichem Verhältnis zu Wagner gerecht und richtig beurteilen; er selbst wäre der letzte gewesen, der nicht die Größe Wagners anerkannt; ja, er zollt ihm aufrichtige Bewunderung und Hochachtung, ohne darum den Gegensatz ihrer Anschauungen zu leugnen; und gewiß auch fand er manch dankbare, wertvolle Anregung, nicht anders als Wagner sie auch von Liszt empfing, ohne deswegen als Lisztianer gefeiert zu werden. — Möge denn Verdi die Gerechtigkeit finden, die ihm gebührt, und die er auch verdient in seiner sympathischen Art als Mensch wie als Künstler von echter, wahrhafter Größe!

Stilprobleme der Verdi-Inszene / Von Siegfried Melchinger

Verdi kam durch die Stagione nach Deutschland. Von der ersten Aufführung eines seiner Werke, des „Nabucco“ in Wien 1843, geht ein Weg leuchtenden Glanzes durch die deutschen Verdi-Gastspiele der Italiener. Man braucht nicht nur an die großen Gesangssterne zu denken, wenn man von diesem Triumphzug spricht; auch die kleineren unter diesen Stagionesängern hatten den Rhythmus und die dramatische Heißblütigkeit ihres Maestro so in sich, daß sie ohne große äußere Anstrengung den lauten Beifall des deutschen Publikums fanden. Man glaubt heute kaum mehr an den Enthusiasmus, den die Verdi-Stagione in Deutschland erweckte, man glaubt kaum mehr den Berichten, die von der Einzigartigkeit ihres Stiles, ihrer überzeugenden Dramatik, ihrem heißen Temperament schwärmen. Man soll nicht sagen, daß auch der Glanz der italienischen Stagione merklich im Verblassen ist: Das Mailänder Ensemble, das letztes Jahr in Deutschland gastierte, war tatsächlich nicht mehr das, was man von früher her kannte. Aber auch in diesen Aufführungen mußte jeder Willige spüren, daß unsere Verdi-Wiedergaben, wenn wir sie am Erfülltsein, an der hemmungslosen Hingabe dieser Italiener messen, um Vieles zurückbleiben. Da liegt ein Geheimnis, das keine



Mosaikbilder in der Grabkapelle des von Verdi gestifteten Heims für arme und alte Musiker in Mailand, wo Verdi beigesetzt ist

deutsche Verdi-Aufführung nachzuahmen imstande ist, ein Geheimnis, dessen innerste Wahrhaftigkeit uns Deutschen so fern und doch so verlockend erscheint, daß wir es, seitdem Verdi nach Deutschland drang, vergebens nachzuahmen suchen. Auch in die deutsche Opernpflege ist dieser *italienische* Stil eingedrungen. Von dem berückenden Glanz, der hinreißenden Gewalt der Stagione-Aufführung begeistert, suchte man auch bei uns nachzuahmen, was die Größe dieser Italiener ausmachte. Aeußerlich ist diese Nachahmung vielleicht nicht mißlungen, aber das Publikum empfand das Entscheidende, es vermißte das hinreißende Fluidum, das von dem ganz von seiner Rolle erfüllten Italiener über die Rampe sich ergoß, und verlor viel von der Freude an Verdi. Anläßlich der 25. Wiederkehr seines Todestags darf man sich die Tatsache nicht verhehlen, daß die Popularität des Maestro im Nachlassen ist. Seitdem die großen Italiener dahingegangen sind, seitdem die bedeutende Stagione nicht mehr zu uns kommt, ist dieses Nachlassen zu bemerken. Die Nachahmung des italienischen Stils durch die deutschen Opernkünstler hat den Geschmack des Publikums nicht zu finden vermocht. Was aber war nun das Eigenartige, das Reizvolle an dem Stagione-Stil? Eines erkannte man bald in Deutschland, und das war es auch, was man meistens nachzuahmen suchte. In dieser Aufführung gab es keine Regie im eigentlichen Sinn, auch der Kapellmeister trat kaum hervor. Auch das Bühnenbild war hier vollkommen Nebensache: an irgend einer Illusion lag und liegt dem Italiener nichts. Als man 1903 im römischen Amphitheater zu Verona die „Aida" unter freiem Himmel mit unerhörtem Pomp zur Aufführung brachte, fand es keiner der Zuschauer absonderlich, daß nach dem Aktschluß die Arbeiter über die offene Bühne liefen, um die prächtigen Säulen auf Rädern davonzuführen und neue Dekorationen aufzustellen. Die Aufführungen des italienischen Stils sind ganz und gar beherrscht von der Souveränität des Sängers. Wenn Caruso den Mund aufmachte, so war man einfach nicht mehr der kühle Zuschauer, der kritisch wägt, sondern man war mitgerissen vom ersten bis zum letzten Ton. Aber nicht die wundervolle Stimme, noch die unvergleichliche Gesangskunst bewirkten dies allein; denn über das alles verfügen schließlich deutsche Sänger auch. Sondern das war das Geheimnis, daß trotz der Souveränität, ja der Tyrannei des Sängers diese Aufführungen im höchsten Grade dramatisch wirkten. — Wollen wir hinter das Geheimnis kommen, so müssen wir zuerst einen Irrtum richtigstellen. Es ist nicht der Sänger, der den italienischen Stil verkörpert, sondern der Gesang. Dies ist ein sehr wesentlicher Unterschied, wenn man bedenkt, daß die Stagione auch mit weniger guten Choristen in unerhörter Weise mitzureißen verstand. Es ist noch wichtiger, wenn man den Charakter Verdischer Dramatik richtig erkennt. Richard Specht hat in einem Aufsatz auf den eminent dramatischen



Mosaikbilder in der Grabkapelle des von Verdi gestifteten Heims für arme und alte Musiker in Mailand

Gehalt seiner Melodik hingewiesen. Und diese ist es auch in der Tat, die etwa den „Trovatore" oder die „Aida" zu so ungeheurer Wirkung steigert. Wenn also das Wesen des italienischen Verdi-Stils in der Souveränität des Gesanges zum Ausdruck kommt, so ist damit die unerhörte Dramatik der Verdischen Melodie in die Wirklichkeit umgesetzt, was also bedeutet, daß der italienische Sänger die Fähigkeit hat, in der gesungenen Melodie, überhaupt im Gesang das Dramatische bei Verdi deutlich und wirksam werden zu lassen. Alle die italienischen Gesangsgrößen hatten die nicht hoch genug einzuschätzende, instinktive Begabung, alles, was das Libretto und die Musik an dramatischem Inhalt bergen, in der Melodie und im Rhythmus ihres Gesangs so zu konzentrieren, daß alle äußere Gestik und Mimik unwichtig wurden.

Darüber hinaus wird man aber die Frage erheben müssen: warum kann der deutsche Sänger das nicht auch? warum kann seine Nachahmung des italienischen Stils nicht bis zu dieser tiefsten Charakterisierung dringen? Darauf gibt der Maestro selbst die Antwort. Zu A. v. Winterfeld, der ihn einmal besucht hat, hat er den wichtigen Satz gesprochen: „Wenn der Genius der Nation in der Musik nicht deutlich hervortritt, so ist sie ohne Reiz und ohne Wert." Die italienischen Sänger fühlen sich mit ihrem Verdi aufs innigste und herzlichste verbunden. Er war eben der Italiener par excellence, er war der Meister, der das italienische Fühlen in einzigartiger Weise verkörpert hat, der zu jedem seiner Landsleute sprechen will, zum einfachsten Bauer wie zum größten Staatsmann, der alle im selben Punkte traf und deshalb zu einer einzigen, begeisterten Gemeinschaft zusammenriß. Das gibt ihm die Macht über den italienischen Sänger, der, wenn er Verdi singt, nichts anderes mehr fühlt als diese italienische Melodie, diesen italienischen Rhythmus. — Freilich muß eine Einschränkung hinzugefügt werden: Für „Othello" und „Falstaff" gilt das nicht. Hier nähert sich Verdi einem letzten, über das Nationale hinausgehenden, allgemeinmenschlichen Ideal, zu dem ihm nur die berufensten seiner Volksgenossen folgen konnten. Daher kommt es, daß sogar ein Mann wie Monaldi, der Biograph des Maestro, über „Aida" hinaus nicht mehr recht mitgehen kann, daß die beiden letzten Werke des Maestro ihren größten Erfolg in Deutschland fanden, wie sie auch in Deutschland am besten aufgeführt worden sind. Der italienische Stil führt zur Vollendung bis zur „Aida"; weiter nicht: Die Domäne des „Othello" und „Falstaff" ist Deutschland, das sich allerdings seiner Sendung in dieser Hinsicht nicht voll bewußt zu sein scheint.

* * *

Das Versagen der deutschen Sänger gegenüber dem Eigentümlichsten bei Verdi erweist, daß uns ein letztes Gemeinsames mit dem Fühlen des Meisters fehlt. Der Genius der Nation, dem er in seiner Musik ein so überragendes Denkmal gesetzt hat, ist uns in seinem tiefsten Grunde verschlossen. Und hierin liegt auch der Grund, daß wir die Aufführungen der Italiener, trotzdem sie uns zu begeistern vermögen, nicht als unserem Verdi-Ideal entsprechend empfinden. Uns ist Verdi der überragende Dramatiker, der Szeniker, dessen Leidenschaft alle Aktion durchpulst. Deshalb vermissen wir an den Aufführungen der Italiener die darstellerische Gestaltung, so hoch wir die gesangliche schätzen und bewundern. Es ist also der größte Fehler der deutschen Verdi-Pflege, wenn sie versucht, den italienischen Stil gedankenlos nachzuahmen. Wir sehen die Früchte eines solchen Vorgehens heute nicht nur in der häufigen künstlerischen Mangelhaftigkeit der deutschen Verdi-Aufführungen, sondern noch mehr in dem Nachlassen der Popularität des Maestro, die wir an seinem 25. Todestag mit Bedauern feststellen müssen.

Es handelt sich für uns also darum, nicht den italienischen Verdi-Stil nachzuahmen, sondern einen deutschen Verdi-Stil zu schaffen. Um nun die Grundzüge dieses Stiles herausstellen zu können, müssen wir zunächst festlegen, was dem deutschen Sänger zur vollendeten Gestaltung des italienischen Stiles fehlt. Wie schon erwähnt, sahen wir das Wesentliche dieses Stils darin, daß er die ganze Dramatik der Oper in die Linie des Gesangs zu legen vermag, somit eine Ueberwindung sämtlicher Hemmungen darstellt, die den Sänger vom Letzten und Größten zurückreißen. Der deutsche Sänger vermag aber nicht die Dramatik der szenischen Aktion ganz in die Linie des Gesangs aufzulösen, sondern er ist nur groß, wenn er sich ganz ausgeben kann, wenn er die einmal empfangene Gestaltung einer Rolle in seinem ganzen Tun und Lassen auf der Bühne verkörpern kann. Er ist sich seiner Darstellung viel zu sehr bewußt, als daß er sie ungestraft vernachlässigen könnte. Wir erkennen als den wichtigsten Unterschied zwischen deutschem und italienischem Stil den Wert, den man in beiden Ländern auf die Darstellung und die bildnerische Wirkung legt. Die Grundforderung für einen deutschen Verdi-Stil muß also im Gegensatz zu dem italienischen in einer Betonung der Darstellung liegen.

Schließen wir „Othello" und „Falstaff" aus — bei ihnen ergibt sich Regie und Stil ja ganz von selbst aus dem Willen ihres Schöpfers —, so handelt es sich für uns um folgende Werke, die zum festen Bestand der deutschen Opernbühne gehören: „Rigoletto", „Troubadour", „La Traviata", „Amelia" und „Aida". Mit Ausnahme der letzteren haben wir es hier überall mit typischen Operntexten zu tun, von denen keiner überhaupt lebensfähig wäre, hätte Verdi nicht die Musik dazu geschrieben. Es ist also von vornherein alles abzulehnen, was nur auf eine darstellerische Gestaltung

nach dem oft zweifelhaften Inhalt der Texte abzielt. Es müßte ja lächerlich wirken, wenn man an den wichtigsten dramatischen Punkten nach dem Sinn der zufällig dastehenden Worte — die übrigens in der Uebersetzung ja ganz anders lauten und vielfach auch umgestellt sind — dramatische Szenen arrangieren würde, bei denen die Musik so gut wie überflüssig wäre. Für diese Opern kann nur eines in Betracht kommen, die *musikalische Regie*, deren wichtigste Schlagworte „Die Partitur — als Regiebuch", „Durchdringung des Raumes und der Bewegung mit Musik" heute schon so bekannt sind, daß man sie nicht weiter auszuführen braucht. Diese allgemeine Grundlegung kann natürlich nicht genügen, wenn man von einer Erneuerung des Verdi-Stiles spricht. Will man die Forderungen moderner Opernregie auf Verdi anwenden, so gilt zuerst die Frage nach dem Wesen der Verdischen Musik. Die Bedeutung der modernen Bestrebungen liegt ja gerade darin, daß sie in den Aufführungen den Geist und den Grundgehalt der Musik lebendig werden lassen will. Diese Musik aber ist bei Verdi durchpulst von den Rhythmen einer unermeßlichen Leidenschaft. Verdi ist der Dramatiker der Leidenschaft. Man mag hinsehen, wohin man will, nirgends wird man eine Verdische Melodie finden können, die nicht unter diesem Zeichen geboren wäre. Es ist nicht nur das jagende, drängende Allegro und Velocissimo in seinen Nummern, das von dieser Leidenschaftlichkeit erfüllt ist, ebenso und oft in noch höherem Maße sind es die langsamen Sätze. Wenn Verdi von einem „leidenschaftlichen Largo" spricht, das er schreiben wolle, so ist das so bezeichnend für die Art und den Grundgehalt seiner Musikalität, daß man in der szenischen Gestaltung seiner Kunstwerke nicht daran vorübergehen kann. Alle seine Opern bis zur „Aida" müssen deshalb in ihrer szenischen Wirkung als höchstes Prinzip Leidenschaft haben; Charaktere und Situationen müssen bis ins Letzte von ihr erfüllt sein. Das will nicht nur besagen, daß das Bühnenbild dieser Grundstimmung Rechnung tragen muß, sondern weit darüber hinaus, daß die Darstellung des Sängers hier alle konventionellen Grenzen überschreiten muß, um das leidenschaftliche Gefühl zum Ausdruck zu bringen. Der deutsche Sänger, der die hemmungslose Erfüllung aller Möglichkeiten und Forderungen seiner Rolle erstrebt, muß alles, was er tut, mit einer unerschöpflichen Leidenschaft erfüllen. Gesang, Mimik, Gestik müssen in diesem Willen aufgehen. Die Regie muß dafür sorgen, daß in keinem Augenblick der heiße Atem entfachter Glut zur Ruhe kommt, daß alles, auch die Gegenbewegung der Sänger zur leidenschaftlichen Aktion wird. Verdi hat keine Charakterfiguren, Theaterbösewichte oder ähnliches geschrieben. Alle, die dazu irgendwelche Anlagen hätten, wie der Graf Luna, der Vater Germont, Amonasro, Amneris, Renato oder wen man sonst nennen will (die beiden Verschwörer in der „Amelia" sind keine Charaktere),



Verdi-Denkmal in Mailand

handeln nicht aus Charakterbosheit (wie später Jago als vollendeter Typus), sondern aus einem einzigen, großen Gefühl, aus einer Leidenschaft. Mag das nun Eifer-

sucht sein wie bei Luna und Amneris, oder Kindesliebe wie beim Vater Germont, oder Vaterlandsliebe wie bei Amonasro, oder Rachsucht wie bei Renato, immer ist es der gleiche Grundton, der ihre Aktion durchzieht. Deswegen ist es Unsinn, im „Trovatore" den Grafen Luna in höhnischem Spott das „O Wonne" herausschleudern zu lassen, wenn er die Mutter seines Feindes gefangen hält (3. Akt), um nur eine viel verfehlte Stelle herauszugreifen. Alle Helden Verdis sind unruhig, alle in leidenschaftlicher Bewegung, keiner handelt in kalter, starrer Ruhe — so hat es Verdi gewollt, so leuchtet seine Musik und so wiederum muß sie gestaltet werden.

Wenn wir nun den Grundton der Verdi-Darstellung festgestellt haben, so müssen wir diesen Darstellungsstil weiter ins Einzelne verfolgen. Der Gehalt von Verdis Musik ist die Leidenschaft, ihre Form ist der Rhythmus, der tänzerische Rhythmus. Man hat es oft überhaupt als Prinzipium Verdischer Melodik hingestellt, daß sie diesen glänzend skandierten und in jeder Beziehung hinreißenden Rhythmus hat, der nicht nur ans Tänzerische grenzt, sondern mitten im Tänzerischen steckt. Das hat schon Hanslick gefühlt — allerdings nicht gerade in Wohlwollen —, als er von dem „traurigen Cavatinenwalzer" der Azucena und den „Mazurkamelodien" des Ferrando im „Trovatore" sprach. Will man bezeichnende Stellen noch hinzufügen, so darf es vielleicht das erste Finale der „Amelia" sein oder die Nilszene der „Aida". Wir haben oben für Verdi den musikalischen Bewegungsstil verlangt; gehen wir nun weiter und stellen als Form dieses Stils die rhythmische Bewegung fest, so erkennen wir schon das wichtigste Darstellungsmittel für den Verdi der deutschen Oper: Rhythmische Bewegung ist Tanz. Die Darstellungsform muß also tänzerisch begründet sein. Man braucht nicht erst festzustellen, daß wir hier nicht an überspannte Auslegungen modernster Zeit denken, man kann den Ausdruck „Tanz" überhaupt fallen lassen. Viel wichtiger ist die Feststellung des rhythmischen Bewegungsstils an sich. Das sogenannte „Unnatürliche" dieses Darstellungsstils kann nicht hervortreten, da es ja doch im Grunde nichts Unnatürlicheres gibt als eine Nummernoper im allgemeinen und eine Verdi-Oper im besonderen. Das bis ins Uebermenschliche gesteigerte Pathos, die hemmungslose Leidenschaftlichkeit wird möglich und künstlerisch wirksam gemacht durch die ganz unnaturalistische Wirkung dieses Bewegungsstils. Der „Affetto", Verdis wichtigstes Opernprinzip, darf in der Verdi-Aufführung nicht nebensächlich sein. Die Italiener haben ihn in einer höchstgesteigerten dramatischen Gesangskunst gestaltet, wir Deutsche müssen ihn in der ganzen Aufführung, insbesondere in der darstellenden Bewegung wirken lassen. Soviel die beiden hier skizzierten Stile, den italienischen und deutschen, aber auch trennen mag, eines *haben sie gemeinsam:* die Leidenschaft! Denn die ist der Anfang und das Ende Verdischer Kunst, soweit es sich nicht um die schon erwähnten zwei Spätwerke handelt. Das Besondere und Eigenartige dieses deutschen Verdi-Stils wird vielleicht nicht die Bewunderung der italienischen Freunde des Maestro finden. Seine Notwendigkeit aber scheint uns durch den Stand der gegenwärtigen deutschen Verdi-Pflege erwiesen.

Eine neue Epoche der Orgelmusik / Von Dr. Hermann Keller

(Schluß)

Ein Teil des Vorwurfs, daß die moderne Orgel zu dick klinge, fällt aber auf die Literatur zurück: dick klingt auf ihr nicht eine Bachsche Fuge, wenn sie sinnvoll registriert wird, sondern der Orgelsatz Max Regers, mit seinen zahllosen Verdoppelungen; sein B—A—C—H, in Mauersmünster vorgetragen, würde ein sinnloses Geschrei sein; — je mehr Mixturklang, desto durchsichtiger muß der Satz sein. Auch in diesem Punkt stellt sich übrigens das heutige Schaffen in bewußten Gegensatz zu Reger.

Die Reformbewegung verpönt auch den Jalousieschweller (s. o. das Vorwort Franz Schmidt's); der war aber schon zu Händels Zeit in England im Gebrauch und darf meines Erachtens für alle Musik, die nicht mehr auf dem Boden der reinen Echo-Dynamik des 17. Jahrhunderts steht, angewendet werden, z. B. für eine so extrem moderne Musik wie Bachs Choralvorspiele, nicht dagegen für Buxtehude oder weiter zurück für Scheidt. Vollends gar Schmidts Fantasie und Fuge D dur ist so gemäßigt romantisch, daß der Verzicht auf den Jalousieschweller dem Werke sicherlich nicht nützt, wie ja überhaupt in der Orgelmusik alle kategorischen Registriervorschriften nur von Schaden sind. Wieder andere wenden sich gegen die Verwendung schwebender Register (Voix céleste) als süßlich und bedenken nicht, daß die alten Orgeln (z. B. Mauersmünster) Tremolo fürs ganze Werk hatten; aus derselben inneren Trockenheit und Nüchternheit, aus der man den Mixturklang aufgab, hat man das Vibrieren des Tons als geschmacklos beseitigt. Und das Fernwerk? Gewiß eine lächerliche Spielerei unter den Händen Unberufener, bei richtiger sparsamer Anwendung, da wo es hingehört (z. B. am Schluß der Lisztschen Variationen über „Weinen, Klagen") von erhabener Wirkung, der sich nur ein dürrer Rationalist entziehen kann. Glockenspiel? — ist Mode in England und Amerika, gehört nicht zu deutschen Ge-

pflogenheiten, aber auch da halte ich es für anmaßend, den eigenen Geschmack als verbindlich für alle hinzustellen.

Die Orgel soll „als irdischer Leib die Seele ewiger Musiken aufnehmen". Etwas von dieser Seele ist aber auch in Regers Choralphantasien, und die sind nur auf den modernen Instrumenten darstellbar, die Jahnn so verurteilt. Man müßte dann schon so konsequent sein, Regers Musik mit zu verurteilen.

So glaube ich also nicht, daß wir die elektropneumatische Traktur mit ihrer unvergleichlich präzisen Ansprache, den Jalousieschweller und all die modernen Registrierhilfen einem modernen Asketentum opfern werden, wohl aber, daß der Ruf „weg von der modernen Fabrik- und Kinoorgel" einen sehr bitteren Kern von Wahrheit enthält. So wie jede Epoche die Regierung und die Zeitungen hat, die sie verdient, so hat auch das neunzehnte Jahrhundert die Orgeln gehabt, die es verdiente, — das zwanzigste verdient bessere und verlangt sie. Die Regersche Epoche in der Orgel ist auf allen Gebieten zu Ende, die neue Generation stellt neue Forderungen und zwar zunächst an sich selbst, sie sucht teils eine kühlere, klarere Gestaltung, als sie den chaotisch wogenden Phantasien Regers eigen ist, teils Anschluß an den romantischen religiösen Monumentalstil Bruckners.

Diese beiden Pole stellen sich mir dar in den beiden Namen *Heinrich Kaminski* und *Franz Schmidt*.

Von Kaminski besitzen wir bis jetzt nur ein einziges Werk für Orgel (eine dreisätzige Choralphantasie ist im Entstehen begriffen): eine Toccata (Universaledition). Ich sehe in ihr den ersten sicheren weittragenden Schritt in das musikalische Neuland hinein. Ich glaube nicht an die Größe Hindemiths, aber ich glaube, daß man die Toccata Kaminskis noch in 15 Jahren (das ist für die Zeitrechnung der modernsten Musik eine erschrecklich lange Zeit) spielen wird! Auch Kaminski verbietet die Anwendung des Jalousieschwellers und der Crescendowalze, wie überhaupt jede „Farbigkeit" im Registrieren; sein linearer Stil hat eine kühne weitgespannte Melodik, seine Harmonik ist weder atonal noch in Regerscher Art chromatisch tonal; die Toccata leitet von ferne her auf den Choral „wie schön leucht' uns der Morgenstern" zu, mit dem sie in glänzender Figuration ausklingt, ohne aber den Versuch zu machen, auf den Gefühlsgehalt des Chorals so einzugehen, wie Reger in seiner berühmten großen Phantasie; nach der sehr großen Weichheit Regers in der Art, wie den kleinsten melodischen und harmonischen Beziehungen nachgegangen wird, ist nun hier, ein Bild der neuen Zeit, eine kühlere, strengere, mehr willensbetonte Sachlichkeit.

Ganz im Gegensatz zu diesem strengen, reichsdeutschen Stil Kaminskis steht der österreichische Romantiker *Franz Schmidt*, der vor einem Jahr die oben erwähnte Phantasie und Fuge D dur (Verlag Kern, Wien) erscheinen ließ, die aber in der Fuge allzu weitschweifig geraten ist; kurz darauf folgte eine Toccata in C dur, bei der man etwa an Schumanns C dur-Toccata für Klavier denken kann, — beide Werke sehe ich aber nur als Vorstufen an zu einem jüngsterschienenen Präludium und Fuge in Es dur (Verlag Leuckart), das nicht weniger als 47 Seiten lang ist und eigentlich Symphonie für Orgel heißen müßte. Man bedauert mit Recht, daß wir von Bruckner keine großen Orgelwerke haben; wie vieles in seinen Symphonien ist nichts anderes als verhüllte Orgelmusik, aber für eine Orgel von einer Pracht und Schönheit, wie es sie heute noch nicht gibt und auch nie gegeben hat! Nun hat mit Franz Schmidt (den ich aber damit nicht zum Bruckner-Epigonen stempeln möchte) zum erstenmale in der Geschichte der Orgelmusik, der Strom der großen Symphonien die Gefilde der Orgel befruchtet. Schmidt wird nicht der einzige bleiben, andere werden nachfolgen; es ist heute nicht mehr an der Zeit, Passacaglien, Doppelfugen, Choralfigurationen, zu schreiben, sondern was wir brauchen, ist eine große Wärme bei aller Klarheit und Reinheit, und ich kann nicht sehen, wo anders sie herkommen soll, als von der Welt der Symphonien Bruckners. Nachdem Schönberg gezeigt hat, daß es möglich ist, die Musik bis zum Punkt völliger Zersetzung zu bringen, und heute die Neugierigen um das Experiment herumstehen und feststellen, daß die Zersetzung so restlos gelungen ist, daß endgültig kein Leben mehr aus diesem zerstörten Organismus zu erwarten sei, erinnert man sich vielleicht, daß in demselben Wien ein Menschenalter vorher Anton Bruckner gelebt hat, und da die Orgel von der jüngsten Wiener Schule gemieden worden ist (aus begreiflichen Gründen), so wird sie nun diesen Anschluß an die Adagiosätze Bruckners um so leichter finden. Die Hörer sind da, einem solchen Werk zuzujubeln, wie der sensationelle Erfolg der Erstaufführung des Schmidtschen Werkes gezeigt hat, auch die Spieler werden sich finden, die, von Reger herkommend, neue Steigerung der technischen Schwierigkeiten antreffen, — wenn nur erst die Komponisten da sind! Vielleicht aber ist es ein Vorzug, daß in der Orgelmusik die Verwirrung der Fülle von Namen, wie sie auf den modernen sogenannten Musikfesten auftauchen, noch nicht gibt.

Als viertes Orgelwerk Franz Schmidts erschien, ebenfalls bei Leuckart, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema (Königsfanfaren aus der Oper Redegundis) in D dur, vor dem Präludium und Fuge Es dur entstanden, und dessen Höhe noch nicht ganz erreichend, aber ein festliches, farbenreiches Stück.

Noch ein anderer Oesterreicher ist hier zu nennen, der direkt an Bruckner anschließt, das ist der Salzburger *Joseph Messner*, dessen „Improvisation über ein Thema von Bruckner" (Universaledition) das Thema aus der f moll-Messe: „Et vitam venturi saeculi" zwar inter-

essant und farbenreich, aber nicht ganz mit der inneren Größe Schmidts durchführt.

Ein Werk, das ganz außerhalb der oben beschriebenen Strömungen steht, eigentlich noch zur Reger-Nachfolge zu nehmen ist, aber doch auch wieder weit über diesen Begriff hinausführt, ist die Orgelphantasie von *Adolf Busch* über Joh. Seb. Bachs Rezitativ aus der Matthäuspassion „Mein Gott, warum hast Du mich verlassen" und den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir." Es wird wohl wenig schwerere und zugleich undankbarere Stücke geben und ich selbst habe erst nach mehrmaligem Vorspielen durch den ausgezeichneten Prager Organisten Nowakowski einen Begriff von der inneren Größe dieses Werks bekommen. Es sind Stellen darin, die Regers Inferno-Phantasie noch überbieten, und bei denen man wahrhaft apokalyptische Visionen haben kann. Aber nicht alles ist gleichmäßig inspiriert und in dieser Dicke des Satzes, in dieser Häufung von Dissonanzen ist ein seitenlanges Fortissimo der Orgel für den Hörer schlechthin unerträglich, und ich glaube daher nicht, daß sich diese Phantasie viele Freunde erringen wird. Ein sehr starkes Werk ist sie aber trotzdem, und wenigstens die Fachorganisten sollten sich ihrer mehr annehmen, als es bis jetzt geschehen ist.

Noch sei von zwei Werken die Rede, die ich selbst kürzlich aufgeführt habe, einer Kirchensonate für Violine und Orgel, Op. 62 (Verlag Schott) von *Joseph Haas* und einer Orgelsonate in g moll, Op. 23 (Manuskript) von *Wilhelm Kempff*. In der Haasschen Sonate, die eigentlich gar keine Sonate ist, sondern eine ganz in zarteste Weihnachtsstimmung getauchte Improvisation über die gregorianische Melodie „Jubilate" und das Weihnachtslied „In dulci jubilo", sehe ich nicht mehr und nicht weniger, als die erste vollgültige Originalkomposition für Violine und Orgel überhaupt. Sie ist zudem kurz und nur mittelschwer, und so glaube ich, daß sie bald landauf, landab in Kirchenkonzerten gespielt werden wird, und wenn nach einer früheren, veralteten Anschauung die Musik dazu da sein soll, den Menschen Freude zu machen, so wird die Haassche Sonate ihren Zweck erfüllen.

Die Sonate von Kempff hat starke Stellungnahme für und wider ausgelöst und das ist jedenfalls ein Beweis für ihre lebendige Wirkung. Man tut ihr Unrecht, wenn man in ihr nur ein Erzeugnis einer virtuosen Spiel- und Kompositionstechnik sieht, vielmehr spricht aus ihr ein starkes, einerseits religiös verankertes, andererseits mit Jugendmut in die Welt hereinspringendes Erleben, so daß dieses Werk, das stärkste und konzentrierteste, was ich bis jetzt von Kempff kenne (es dauert nur 14 Minuten!), neben den oben besprochenen Werken von Kaminski, Schmidt, Meßner, Busch mit ganz eigener Physiognomie dasteht.

Ich habe nur einige wenige Namen genannt, die mir Träger einer neuen Gesinnung zu sein schienen, ein anderer hätte wahrscheinlich eine andere Auswahl getroffen. Aber eine Stellungnahme zur jüngsten Musik kann ja nie anders als ganz persönlich sein; keineswegs war es meine Absicht, einen Ueberblick über das Orgelschaffen der Gegenwart zu geben, sondern die neuen Bahnen zu zeigen, die die Orgelkunst in jüngster Zeit mit Entschiedenheit eingeschlagen hat.

Vom „Taktsinn" in der Musik / Von Dr. Wilhelm Heinitz

Wenn ein Musiker oder Musikliebhaber imstande ist, die Unterteilung einer verwickelten Tonfolge, also etwa eines Bachschen langsamen Satzes auf den ersten Blick sicher zu übersehen und die einzelnen Notenwerte in ihre richtigen Eintrittszeiten einzuordnen, so spricht man von einer guten *metrisch-rechnerischen* Begabung. Kann er beim bloßen Hören eines Musikstückes sofort die taktisch-dynamische Ordnung der Zeilengliederung sicher erkennen, so spricht man von einem guten *Taktsinn*. Hierbei kann er unter Umständen *aufnehmend* sehr sicher, *wiedergebend* aber sehr unsicher sein. Es kann jemand sehr wohl erkennen, ob es sich z. B. um $\frac{3}{4}$- oder $\frac{4}{4}$-Takt handelt. Er braucht damit aber nicht imstande zu sein, selbst einen solchen Takt in *rhythmisch pointiertem* Ablauf seiner gesamten Muskelkontraktionen hervorzubringen. Deshalb schätzen wir diese letzte, die rhythmisch eigenwertige Belebung einer schematisch vorgeschriebenen Taktgröße als Höchstes in der Musik. Ohne besondere rhythmische Beanlagung scheint die musikalische Produktion und Reproduktion im höheren Sinne unmöglich zu sein. Dagegen kann auch ein rhythmisch schwach beanlagter Mensch einen relativ großen Genuß an Musik haben. Er hält sich dann eben an anderen musikalischen Wirkungen, an der Auf- und Niederbewegung der Melodie, am Klang der Instrumente usw. schadlos. Wir haben damit die drei Wertstufen: Metriker, Taktiker und Rhythmiker berührt. Wir haben auch gesehen, daß ein guter Metriker kein guter Taktiker und Rhythmiker und auch ein guter Taktiker nicht durchaus ein guter Rhythmiker zu sein braucht. Immerhin mögen die Beanlagungen zwischen Taktiker und Rhythmiker sich näher berühren als jene zwischen diesen beiden und dem Metriker.

Das Metrisieren hat an sich mit Musik noch nicht das geringste zu schaffen. Es ist nur eine mechanische Hilfsfunktion, deren besondere Eigenart abhängig ist von der Eigenart unseres Notenschriftsystems. Es fordert oft nichts weiter als ein wenig rechnerisches Geschick und

eine schnelle Uebersicht. Beide Anforderungen können durch Uebung recht bald so entwickelt werden, daß sie auch den höchsten Aufgaben des z. B. klavieristischen Vomblattspiels genügen.

Erst beim Taktischen beginnt eine höhere psychische und zugleich physische Tätigkeit im musikalischen Sinne. Hier werden (durch unsere Psyche, nicht durch den Taktstrich!) tonliche Abläufe so gegliedert, daß wir beim bloßen Hören einen geordneten Zusammenhang in dem Ganzen erkennen. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Ordnung. Die dynamische Gliederung selbst wird durch ein Metronom viel zuverlässiger dargestellt, als je ein Mensch es tun könnte.

Jeder weiß, wie schwer es ist, nach dem Schlagen eines Metronoms zu spielen. Der Grund dafür ist, daß wir das rhythmische Wechselspiel unserer körperlichen Funktionen (Atmung, Pulsschlag usw.) nicht in das starre Zeitsystem einer Maschine zwingen können. Etwas, das mancher nicht zu ahnen scheint, der das Metronom etwa zur „Stärkung der rhythmischen Befähigung" seiner bedauernswerten Schüler zu benutzen versucht.

Bei genauer Beobachtung werden *alle* Spieler beim Spielen nach einem Metronom zeitliche Abweichungen (also „Fehler") machen. Wie man wissenschaftlich festgestellt hat, haben dabei die sicheren Musiker die Neigung, zu langsam, die unsicheren aber die Neigung, zu schnell zu spielen. Es kommt dabei aber noch ein anderer wichtiger Unterschied in Frage. Die einen werden solche Fehler machen, die lediglich von der Unnachgiebigkeit oder der Unbeherrschtheit ihrer Körperfunktionen abhängig sind. Die Fehler der andern (der geborenen Rhythmiker) werden aber gekennzeichnet sein durch den „beseelten Schwung rhythmisch musikalischen Erlebens", das sie im Banne eines bestimmten Kunstwerks ergreift. Es wird sie innerlich fortreißen, und sie werden wiederum mit sich fortreißen. So werden sie auch über den für sie notwendigen Taktsinn hinauswachsen zum „rhythmisch schwingenden Menschen", dem wahren Musiker und Musikfreund, wohingegen die andern auf der Stufe des bloßen „Musikhandwerkers" stehen bleiben müssen.

Der Taktsinn, auf dem diese beiden Typen wurzeln, ist infolgedessen ein wichtiges Kriterium für die musikalische Ausübung, und zwar ein solches, das in der profanen Musik (Tanzmusik) als entscheidend für die Bewertung auch im breitesten Volk herangezogen wird. Ob auf dem Tanzboden ein Strauß-Walzer rhythmisch gespielt wird, darnach fragt zunächst kein Mensch, wenn die Spieler ihr Holz nur recht vernehmlich auf die Eins nach dem Taktstrich herunterhacken.

Solche und ähnliche Beobachtungen haben schon vor langer Zeit den Gedanken nahegelegt, über die Verbreitung des Taktsinns in den weitesten Schichten unseres musikgesegneten Volkes Untersuchungen anzustellen.

Bei der jüngst vorzunehmenden Prüfung der Musikalität einer Kunsttänzerin wurde diese Frage von neuem bewegt. Als willkommener Vermittler von Massenuntersuchungen bot sich die jüngste Eroberung der Technik: der *Rundfunksender* dar. So wurde eine zunächst sehr einfache Aufgabenreihe entworfen. Es wurden drei verschiedene unbegleitete Melodien (auf dem Flügel je dreimal gespielt) durch den Sender geleitet. Die erste stand im 4/4-, die zweite im 3/4-, die dritte wieder im 4/4-Takt, jedoch mit Synkopierung der einzelnen Werte. Wir hielten die ersten beiden für recht leicht, die dritte dagegen für schwieriger.

1. M.M. ♩ = 100



2. M.M. ♩ = 106



3. M.M. ♩ = 116



1 a) M.M. ♪ = 168



1 b) M.M. ♩ = 112



2 a) M.M. ♪ = 144



2 b) M.M. ♩ = 120



Die Rundfunkteilnehmer wurden aufgefordert, eine rezeptiv-reproduktive Taktbestimmung daran vorzunehmen, d. h. sie sollten versuchen, den Takt der Melodien mit Hand, Arm oder Fuß mitzuschlagen und dann die Taktart zu bestimmen. Es gingen für den gesamten Rundfunkversuch, der nicht auf diese Aufgaben beschränkt war, mehrere hundert, davon für unsere Spezialaufgabe aber nur 138 Aufgabenlösungen ein, und zwar aus den Teilnehmerkreisen des Hamburger und des Frankfurter Rundfunksenders.

Wir geben die Resultate dieser wissenschaftlichen Orientierungsprobe nachstehend in *Prozentwerten* wieder. Danach wurden *Fehler* gemacht:

beim:	$^4/_4$-	$^3/_4$-	$^4/_4$-Takt (synkop.)
I	49	53	91 %
II	37	32	86 %

Nur 2,4 % sämtlicher Teilnehmer lösten alle drei Aufgaben richtig. Davon hatten einige nur ganz kurze Zeit Musikunterricht gehabt. Von den ziemlich oder ganz Versagenden spielten dagegen die meisten mehrere Jahre lang irgend ein Instrument, der eine schon 18 Jahre lang Klavier.

Die erste *und* gleichzeitig die zweite Aufgabe bezw. umgekehrt wurden von nur 30 % der Teilnehmer gelöst.

Viele Teilnehmer schrieben anstatt $^4/_4$ etwa $^4/_8$ oder $^2/_4$, anstatt $^3/_4$ aber $^6/_8$ usw. Das mußte natürlich als Fehler angerechnet werden. Die Fehlerbewertung nach diesem strengen Maßstabe findet sich in der Reihe I unsrer Tabelle.

Ein taktisch fein empfindsamer Musiker oder Musikfreund wird schon aus dem Duktus der Melodie heraushören müssen, ob es sich etwa um $^4/_4$- oder $^2/_4$-Takt handelt. Auch die immanente Harmonik, d. h. die der Melodie schon innewohnenden einfachsten Harmoniegrundzüge würden ihm zur Unterstützung seines Urteils dienen können. Bewerten wir diese Verwechslungen nicht mit als Fehler, so wird das Arbeitsergebnis allerdings günstiger, wie wir in der Reihe II der Tabelle sehen. Es zeigt sich aber grade dabei, wie schwach es in unserem landläufigen Musikbetrieb mit einer wirklich umfassenden Ausbildung bestellt ist und wie wir gerade daran musikalisch immer mehr verflachen. Von einem Schüler, der jahrelang Musik betreibt, muß man doch schließlich verlangen können, daß er genügend weit auch in das Wesen seiner Muse eingedrungen ist, um einen $^4/_4$- von einem $^2/_4$-Takt bei einfachen Melodien sicher zu unterscheiden.

Von Interesse ist die Art der im übrigen gemachten Fehler. Für den $^4/_4$-Takt finden wir angegeben: $^2/_4$, $^3/_4$ und $^5/_4$, für den $^3/_4$-Takt $^1/_4$, $^2/_4$, $^4/_4$, $^5/_4$, $^3/_8$, $^5/_8$ und $^6/_8$, für den $^4/_4$-Takt synkopisch endlich $^2/_2$, $^3/_4$, $^5/_4$, $^6/_4$, $^4/_5$, $^5/_6$, $^3/_8$, $^5/_8$, $^7/_8$ und $^9/_8$.

Manche Angaben zeigen, daß die Beurteiler dem Wesen nach mit den unterschiedlichen Taktarten vertraut waren. Die meisten dieser Fehlbestimmungen sind aber wahrscheinlich durch eine völlige Ratlosigkeit entstanden.

In unserer Notentafel haben wir versucht, von den Aufgabenmelodien 1 und 2 einige Varianten (a, b) zu bilden, um zu zeigen, wie groß der musikalische Charakterunterschied zwischen einer $^4/_4$- und einer $^2/_4$- bezw. einer $^3/_4$-Taktmelodie, oder zwischen unserer $^3/_4$- und der daraus zu entwickelnden $^3/_8$- bezw. $^4/_4$-Melodie ist. Auf eine Variantenbildung in den entfernteren Taktgrößen haben wir hier verzichtet. Sie bildet aber ein interessantes und lohnendes Studium und läßt uns unter Umständen Fälle erkennen, wo ein Nennerwert sich weder in der einen noch in der andern für die Notation üblichen Größe (also etwa Vierteln oder Halben) darstellen läßt, wo sich vielmehr eine fluktuierende Tendenz nach der einen oder der andern Seite hin bemerkbar macht. Solche labilen Taktcharaktere (denken wir etwa an $^4/_4$ im Uebergang zu $^2/_2$!) werden sehr wahrscheinlich in der *Temponahme* besonders großen und häufigen Schwankungen ausgesetzt sein. Hier eröffnet sich zugleich die Aussicht in ein Untersuchungsgebiet, das bisher wohl überhaupt kaum begangen worden ist.

Daß es möglich ist, auch scheinbar weniger begabte Musiker und Musikliebhaber in den hier besprochenen Aufgabenkreisen, insbesondere in der Betätigung des Taktsinns zu oft überraschenden Leistungen zu erziehen, haben wir oft in entsprechenden musikwissenschaftlichen Kursen und Uebungen beobachten können.

Jedenfalls sollten die hier vorliegenden Zahlenergebnisse dem ernsten Musikpädagogen zu denken geben. Und das musikpflegende Publikum sollte seinen Pädagogen gegenüber sein Recht betonen, im Interesse einer umfassenden musikalischen Kulturerwerbung *auch in die Tiefen* musikalischen Geschehens mehr und mehr eingeführt zu werden.

Stimmen der Völker / Von Dr. Lothar Jansen (Berlin)

Ganz bescheiden ging einige Male während des Krieges ein leises Raunen durch den ach! so dichten deutschen Blätterwald von einer Lautbibliothek in Berlin. Man achtete damals mehr auf Schlachtenberichte und Kohlrübenrezepte, und so konnte sich — wohlweislich in Stille behütet — hier eine Kulturtat in vollster, dem organischen Wachstum allein zuträglicher Ruhe entwickeln also, daß sie nunmehr als ernste ausgereifte Erscheinung vor den erstaunten Augen der Zeitgenossen steht. *Wilhelm Doegen* ist der Name, den sich heute jeder merken muß, der mit irgendwelchen Lautdingen wissenschaftlich oder künstlerisch zu tun hat. Wilhelm Doegen, der Direktor an der Lautabteilung der preußischen Staatsbibliothek, ist der eigentliche Schöpfer dessen, wovon hier die Rede sein soll.

Schon lange vor dem Krieg wurde die Arbeit begonnen. Doegen

hatte sich das Lebensziel gesetzt, die Errungenschaften der phonographischen und grammophonischen Entwicklung zur Schaffung von Lautkulturdokumenten höchsten Wertes auszunutzen, und schon die letzten Friedensjahre konnten erhebliche Fortschritte verzeichnen. Da kam der Krieg ... und nun schließt meist die traurige Feststellung an: „... und alles war um Jahrzehnte zurückgeworfen ..." Hier ist es anders. Mit Riesenschritten brachte der große Kultur*zerstörer* die jüngste *aufbauende* Kulturtat des deutschen Gelehrten ihrem Ziele näher. Denn die Gefangenen aus allen Winkeln der Welt, die oft zum Unsegen bei uns zusammenströmten, brachten segensreiche Ausbeute für die Dokumentierung, die Aufzeichnung der „Stimmen der Völker". Die halbe Erde gab sich ja in unseren Lagern ein unfreiwilliges Stelldichein und ließ — nicht immer gern — die Zeugen ihrer Lautkultur sprachlicher und musikalischer Art in den Archiven unserer Wissenschaft zurück, eine andere Ausbeute des Kriegs, ein anderer Sieg deutscher Kraft. Und es begibt sich heute das Merkwürdige und deutschen Geist höchst Ehrende: Wollen die Völker ihre Stimmen hören, so müssen sie nach Berlin in die Staatsbibliothek kommen ...

Wie geschah nun alles? Doegen und seine treuen Helfer — *Heepe* vor allem, der in Afrika schon Sprachspuren nachgegangen war — suchten zweckgeeignete Gefangene in den Lagern auf und ließen sich erzählen, aufsagen, vorsingen, so einen Ueberblick über den schier unabsehbaren Stoff gewinnend und das Vertrauen jener heiß umworbenen „Kulturträger" in dem Maße, daß allmählich an Lautaufnahmen (phonographischer Natur) herangegangen werden konnte. Nicht immer; denn die Engländer z. B. wollten nicht recht; es gab deren, die erklärten, sie stünden hier an Stelle ihres Souveräns und könnten nicht dulden ... usw. (Michel, lerne dran!) Immerhin war der Gewinn ungeheuer: etwa 2000 Aufnahmen sind einwandfrei auf die Platte gebannt. Man hört indische Stämme — in merkwürdig regelmäßiger, fast mitteleuropäischer Periodenbildung — Weisen ihrer 5000 m-Heimat singen und Märchen erzählen, Mongolen mischen sich ein, Armenier kommen mit Vierteltönen, Negertrommeln rhythmisieren eintönige Arbeitsweisen, baskische Lieder, des uralten europäischen Idioms, ertönen, Engländer klagen uns den „long way to Tipperary", Hindenburg, Ebert, Bethmann, Wilhelm II., Ludwig III. sprechen uns vor, seltsam klar ihre Persönlichkeit im Lautbild offenbarend, Jidden singen fast wie mittelhochdeutsch — und was noch alles! Ein buntes Gemisch, ganz phantastische Gebiete entschleiernd.

Jedoch das Entscheidende dünkt mich nicht die *Wiedergabe* all dieser wie in tausendfältig geschliffenen Spiegeln aufblitzenden Kulturäußerungen, so viel Eigenwert jede einzelne auch besitzt, so viel Anregung sie auch dem Schaffenden sein mag, so viel Lehrkraft auch für die Lernenden in dem lebendigen Anhören einzuprägender echter Lautbilder liegt, so viel charakterisierende Schlaglichter auch aus den Worten von Männern der Weltgeschichte aufsprühen. Dies alles hätte sozusagen schönkünstlerischen, auch erzieherischen Wert. Aber dazu trat die Wissenschaft. Doegens genialer Gedanke war es, eine geheimnisvoll-sinnreiche automatische Verriegelung zu ersinnen, die es nun ermöglicht, all diese Tausendfältigkeiten in das einmalige, einfache, atomhafte Einzellautbild auseinanderzulegen; ein Mikroskop der Akustik. Jeder beliebige Lautkomplex kann beliebig oft wiederholt werden, und das allzu Flüchtige des Schönen — in der Musik besonders — kann gebannt, veranlaßt, beschworen werden, das Geheimnis seines Zaubers dem nachspürenden Wissensdurst preiszugeben. Zusammen mit der 10 000jährigen rein stofflichen Beständigkeit des verwendeten Materials (Kupfer) unversiegbare Hilfsquellen dem Menschengeist bietend — bis er dahinschwand.

Welche Folgen nun aber aus alledem für die menschliche Kultur! Die Wissenschaft: sie wird instand gesetzt, durch Zerlegung in die Atome und Vergleich Kenntnis zu gewinnen über Tausende von Sprachen, bis jetzt unerforscht, vielleicht aber Urquell bekanntester Dinge. Die Erziehung: wie unendlich wertvoll im Sprachenunterricht, um nur das Gröbste herauszugreifen (wie ich ja all dies nur in äußersten Umrissen andeuten kann). Die Kunst, vor allem die Musik: eine ungeahnte wilde Schönheit unbekannter Tonverbindungen kann unserer müden Klangkunst neue Tore öffnen; rhythmische Gesetzmäßigkeiten, Verwandtschaften der Volkspsyche können blitzartig erkannt werden — und da bin ich beim Erkennen, bei der Wissenschaft auch in der Kunst; gerade die kunstwissenschaftliche Seite, dünkt mich, sollte die meisten Erträgnisse abwerfen können.

Unschätzbar ist der Vorzug einer eigentlich sehr einfachen *Technik*. Doegen verschaffte meinem neuen Wissen als Krone auch das Erlebnis einer Aufnahme. Ich hatte Glück. Es kamen höchst geheimnisvolle Leute — geheimnisvoll, wenn sie auch tagtäglich im Nollendorfplatztheater den Mount-Everest-Film durch ihren Ritus einleiteten: tibetanische *Lhamas*. Noch vor zwanzig Jahren ahnte man kaum, was dergleichen nun wirklich sei, und nun kommen die Mönche und Priester aus dem Tibet, früher jeden Europäers Nahen mit Tode ahnend, in die preußische Staatsbibliothek, Unter den Linden ... der Gipfel der Welt entschleiert sich ... Gute Gestalten darunter, selbst für europäische Begriffe (nur durchweg von Pockennarben arg entstellt), junge Leute von 20—25, ein Oberlhama von etwa 40 Jahren; auch ein Ghurka dabei, der aber trotz langen Beisammenseins mit Verachtung auf die „Bettler und Narren" herabsieht. Unverhohlene Neugierde bei diesen vom Thron gestiegenen Halbgöttern (die sie sich dünken). Ein kleiner, schmuckloser, deutscher Wissenschaft geweihter Raum wird zum mongolischen Dunstkreis... Kahle Wände, an einer ein primitiver Aufnahmetrichter, jenseits der Wand der Aufnahmeapparat, Wachsplatte, darüber wie ein Damoklesschwert der „Griffel der Klio"; ein Rubinstift, bestimmt, die Chronik der Kultur aufzuzeichnen. (Von der Wachsplatte werden dann Kupfermatritzen angefertigt usw., ganz wie im phonographischen Verfahren.)

Und nun geht's los: auf zwei, den altnordischen *Luren* des dänischen Nationalmuseums ähnlichen Langhörnern wird je ein an- und abschwellender Ton, etwa ein Achtel Ton vom andern differenziert, angeblasen. Eine von hartem Klöppel an federndem Stiel geschlagene Trommel, ein mit Membran überzogener Knochen mit meckerndem Geräusch, eine Klingel mischen sich, unerfindlichen musikalischen Gesetzen folgend, hinzu; ein Triumph grotesk-klangdürrer Rhythmik... Nach drei Minuten ist dieses Zeugnis einer uralten Kultur weit her von der Wiege der Menschheit für sozusagen ewig der Platte anvertraut. Auch gesangliche Aufnahmen folgen. Die beiden fidelen jungen Lhamas singen duetthaft eine gar nicht so unwahrscheinliche Tanzweise und sehen derart verschmitzt dabei aus, als sängen sie uns zum Possen irgend einen Text, den man in meiner bayrischen Heimat wohl mit „Urviecherei" bezeichnen würde. Nach der stets vorausgehenden Probeaufnahme eine Probewiedergabe: unbändige Freude der Naturkinder ob der getreuen Aufzeichnung ihrer Betätigung.

Eine Stunde Hin und Her, dann ist alles vorbei, der moderne Spuk dahin. Aber in (wie vielen!) Jahren: einer der Jungen, als Greis — ist er die Menschheit? — sitzt mit einem Taschenradioapparat auf der achteinhalbtausend Meter hohen Gaurisankarspitze und lauscht seinem Jugendlied ... Kultur? Zivilisation? Bizarr. Unmöglich? Wer will noch behaupten, es gäbe keine Wunder auf unserer Alten Grünen Erde?

Das Resonanzholz des Böhmerwaldes und dessen erster Fabrikant

Von FRANZ PATEK, Steyr, Ober-Oesterr.

Für den Qualitätsrückgang der Hölzer im allgemeinen spricht das immer seltener werdende Vorkommen des Resonanzholzes. Die Bedingungen zu dessen Wachsen und Gedeihen gehen immer mehr verloren und der Zeitpunkt, wo das Resonanzholz, wenigstens in unseren Gegenden, verschwunden sein wird, liegt in nicht allzu weiter Ferne. Dazu hilft noch die große Nachfrage mit dem Verbrauch im In- und Auslande. Musik will man ja in aller Herren Länder und zu allen, ob guten, ob schlechten Zeiten!

Das Resonanzholz besitzt die technischen Eigenschaften der Hölzer im vollsten und idealsten Maße. Trifft der Kenner im tiefen Hochwald einen zu Resonanzholz geeigneten Stamm, ist er gefällt und liegt er vor ihm in seiner schlanken, glatten, gleichförmigen, prächtigen Form, so freut er sich darüber wie der Maler, der ein schönes Modell gefunden, wie der Jäger, der endlich vor dem lange nachgepirschten, gestreckten Hirschen steht!

Das Resonanzholz liefert die Fichte und von ihr eine besondere Abart, die sog. Haselfichte mit ihrem reinen, weißen Holz, seltener die Tanne.

Im Resonanzholz finden sich die technischen Eigenschaften der Hölzer mit dem einfachen anatomischen Bau der Nadelhölzer, mit höchster Gleichförmigkeit und dem Fehlen der Gefäße, mit den äußerst feinen, dünnen und dabei gleichmäßig verteilten Markstrahlen, mit ausgeprägter Gerad- und Langfaserigkeit und dadurch gegebener größter Spaltbarkeit, wie mit dem geringen spezifischen Gewicht von 0,40—0,50, bei mäßigem Harzgehalt, vereint. Nicht die feinringigsten Hölzer, wie allgemein angenommen wird, liefern das beste Resonanzholz, vielmehr jene mit einer Jahrringbreite von 1,5—2 mm, wo die Herbstholzzone nur ein Viertel bis ein Fünftel der Jahrringbreite beträgt, wenn nur auch immer gleichmäßiger Bau vorhanden ist.

Solche Hölzer finden sich im Mittelgebirge, in Höhenlagen von 1000—1500 m, ortsweise auch tiefer herabgehend, gewachsen auf kühlem, nicht feuchtem und frostigem, aber mineralisch nicht allzu kräftigem Boden, in der Jugend im geschlossenen Schutzstand stehend, gegen das Ende des Mittelalters allmählich räumiger gestellt, zum Schluß unter Bedingungen bleibend, wie sie der reine Hochwald beansprucht. Diesen Anforderungen entspricht der Böhmerwald vollauf. Dort fand sich das meiste Resonanzholz im Stubenbacher Revier (Seehäng). Heute ist es von dort verschwunden und finden sich nur noch Spuren davon vor. In den Revieren Neutal, Schattawa, besonders Tusset wird heute noch mit Resonanzholz manipuliert, wenn auch in immer mehr abnehmender Weise. Ist in diesen Revieren Holz zur Schlägerung gelangt, so kommt von der Resonanzholzfabrik aus Tusset ein Beamter, besichtigt das geschlagene Holz, wählt das zu Resonanzholz geeignete Material aus und versieht es mit dem Zeichen der Fabrik, wohin es geliefert wird. Mit den anderen Hölzern disponieren die Revierverwaltungen , und zwar in der Art, daß die Abschnitte bis zum fahrbaren Weg geliefert werden, insoweit es sich noch um Spalthölzer handelt, wie um minderes Resonanzholz, das im Versteigerungsweg an die Interessenten, deren immer genug sich einfinden, abgegeben wird. Aus den Abschnitten wird wieder das beste zu Instrumentenholz als Geigen-, Zither-, Gitarrebretter, das andere für Siebränder, Zargen verwendet. Die Behandlung der Resonanzholzstämme geschieht derart, daß sie nach gehöriger Ablängung radial gespalten, von der Rinde, Bast und einem Teil des Splintes befreit werden. Wichtig ist die Entfernung des Kerns bis zu einem gewissen Maße, soll qualitativ Bestes in dieser Hinsicht erzeugt werden. Die einzelnen Spaltstücke, „Musel" genannt, werden mit fortlaufenden Nummern versehen, getrocknet, dann wieder zusammengesetzt (ähnlich wie die Klotzbretter), geschnitten, gehobelt, die einzelnen Bretter eines Schnittes wieder nummeriert. Bei der Verarbeitung zu größeren Instrumenten werden die Bretter der Reihe nach, nebeneinander, wie sie numeriert sind, verwendet.

Aber auch für kleinere Instrumente nimmt man das Holz nur von einem Stück. Die sog. Geigenbrettl, in der beiläufigen Dimension des Instrumentes, haben einen rechteckigen Querschnitt, dessen eine schmale Seite höher ist. Soll z. B. ein Instrumentenboden gemacht werden, so wird ein Stück gespalten, zerschnitten, getrocknet und die einzelnen Teile der Nummernfolge nach zu einem Stück zusammengeleimt. Für den Transport werden die Resonanzhölzer in Kisten verpackt.

Lange, lange Zeit ruhen diese Schätze edelsten Holzes in den schönen, grünen Gefilden des Böhmerwaldes, bis es einem einfachen, aber tatkräftigen, unternehmungslustigen Manne vorbehalten war, diesen Holzreichtum aufzuschließen. Dieser Mann war Franz Bienert, geboren 4. Februar 1788 zu Kreibitz (Nordböhmen). Er betrieb dort einen Handel mit Spalthölzern, die er aus der Umgebung bezog und nach Hamburg lieferte, ein Betrieb, der ihm zu schwach und nicht genügend war. Durch Hörensagen seiner Landsleute, die mit verschiedenen Waren in der Welt herum hausierten, vernahm er auch von den großen Urwäldern des Böhmerwaldes. Hoffend und vermutend, dort Hölzer zu finden, die er brauchte, machte er sich kurz entschlossen 1830 dahin auf und fand auch reichlich, was er suchte. Sofort sandte er Proben nach Hamburg. Dort war man über die Qualität des Holzes sehr überrascht, erfreut und eiferte Bienert zu weiteren Unternehmungen an.

Glücklich, wagend, berechnend, erwägend, begann er nun seine Tätigkeit in des Böhmerwaldes Mitte, zuerst in Mader. Schon am 25. April 1832 hatte er ein staatliches Privilegium zur Verfertigung von Resonanzholzböden erhalten. Im Jahre 1855 gründete er die Resonanzholzfabrik in Tusset, die heute noch in Betrieb steht. Damals lautete sein Firmatitel: K. K. ausschließlich privilegierte Resonanzholzfabriken, Franz Bienert & Sohn, zu Maderhäuser und Tusset, Herrschaft Stubenbach und Krummau im Böhmerwald.

Es mag kein leichtes Stück Arbeit gewesen sein, in jenen Wäldern, wo 1856 der letzte Bär, 1871 der letzte Wolf erlegt wurde, wo es an Verkehrswegen mangelte, wo im Sommer große Regenwetter und Gewitter mit Stürmen (der große Windwurf 1870/71, der die verheerende Borkenkäferkatastrophe nach sich zog), im Winter Kälte mit unglaublichen Schneemassen, fast ein halbes Jahr andauernd, zu verzeichnen sind. Seine Ware lieferte er nach Hamburg, überseeisch nach England, Frankreich. Von diesen Ländern erhielt er mehrere Anerkennungen in goldenen und silbernen Denkmünzen. Auf der Gewerbeausstellung in Prag im Jahre 1833 zeichneten ihn die beiden damaligen österreichischen Majestäten durch längere Ansprachen aus und nahmen lebhaftes Interesse an seinen Fabrikaten.

Bienert lebte bis 1866 in Mader und liegt in Rehberg begraben. Der damalige Fürst Schwarzenberg, der später die Fabriken käuflich erworben hat, ließ an Bienerts Grabstein zwei schöne Urwaldfichten pflanzen und prägte die Worte: „Der alte Bienert hat unter Fichten gelebt, er soll auch unter Fichten begraben sein".

*

Die Berliner Intendantenkrise

Selten hat sich die gesamte Oeffentlichkeit in solcher Einmütigkeit beisammen gefunden, wie in diesem „Fall Schillings". Nicht allein die Tagespresse jeglicher Schattierung trat für den Intendanten und gegen das Ministerium ein, auch das künstlerische und technische Personal der Oper protestierte,

die Berufsorganisationen der Bühne, die Verbände des geistigen Deutschland, die Freunde und Abonnenten des Opernhauses nahmen Stellung gegen den ministeriellen Erlaß, der den Intendanten Max von Schillings fristlos aus seiner Stellung entläßt.

Ein „unerhörtes, nie erlebtes Vorgehen“ nannte Carl Wallauer in nächtlicher Protestversammlung des Personals diesen Schritt, „einen Angriff des Bürokratismus auf den Künstler, auf die Kunst, auf die deutsche Theaterkultur, um die uns das Ausland beneidet“.

Dies einstimmige Urteil der Oeffentlichkeit hat selbst dem Minister Becker zu nachträglichen Bedenken Anlaß gegeben, und es hat sich inzwischen bestätigt, daß das Ministerium versucht, eine friedliche Lösung des Konfliktes herbeizuführen, etwa in der Weise, daß man Schillings mit der Führung einer Meisterklasse an der Hochschule betraut und so seine künstlerische Persönlichkeit an Berlin fesselt. Aber der Intendant will in alle seine Rechte als Intendant wieder eingesetzt werden, wenn der Prozeß gegen den Staat vermieden werden soll.

Rechtfertigt wirklich das Nichterscheinen bei einer Sitzung die fristlose Entlassung, wenn diese Einladung gleichzeitig mit einem Schreiben eingeht, in dem gegen den Intendanten schwere Vorwürfe seiner mangelnden Fähigkeit der Geschäftsführung wegen erhoben werden, in dem ihm jegliches Vertrauen entzogen und als einzig mögliche Lösung empfohlen wird, seinen Rücktritt zu nehmen? Soll der so des Vertrauens entkleidete Intendant an einer Etatberatung für 1926/27 teilnehmen? Schillings hatte erklärt, nicht eher wieder das Ministerium betreten zu können, als bis die Vertrauensfrage geklärt sei. Die Antwort des Ministeriums: fristlose Entlassung.

Betrachtet man die einzelnen Punkte, die gegen die ordnungsmäßige Geschäftsführung als Beweis aufgeführt werden — man steht vor einem Rätsel. Nicht des Intendanten, sondern des Ministeriums wegen. Und selbst wenn der Vertrag mit Frau Kemp (der Gattin des Intendanten), wenn bei dem Holland-Gastspiel der Oper finanzielle und verwaltungstechnische Bedenken entstanden wären, warum zog man den Verwaltungsdirektor Winter nicht zur Verantwortung? Warum fand man nicht Mittel und Wege, den Intendanten von der Büroarbeit zu entlasten? Warum nimmt man im November 1925 Dinge zum Anlaß von Maßnahmen, die sich am 3. August 1924 ereignet haben? Damals wurde der Vertrag mit Frau Kemp unterzeichnet!

Und damals etwa, nämlich am 1. Juli 1924, rühmt der Minister Boelitz dem Intendanten seine Geschäftstüchtigkeit nach, die es ihm ermöglichte, auch durch die schweren Zeiten der Inflation und Deflation das Unternehmen nicht nur sicher hindurch zu leiten, sondern auch trotz aller Schwierigkeiten auf künstlerische Höhe zu führen. Wie anders klingen die Worte des Ministers Becker? Soll sich ein Mann wie Schillings in einem Jahr so geändert haben, daß das Gegenteil von dem gilt, was nach den ersten fünf Jahren der Amtsführung galt und schriftlich anerkannt wurde?

Für einen freien Künstler muß die Verwaltungsbehörde — die in Berlin 77 Köpfe zählt! — nur ein einziges großes Hindernis sein. Wenn man das höheren Ortes merkt, dann soll man beizeiten dort eingreifen und Lebensmöglichkeiten schaffen. Jetzt ist eine Prüfung „in Aussicht genommen“, wie der Minister im Landtag erklärte. Zu spät! Nachdem das Unglück geschehen ist.

Das Bedenkliche an dem „Fall Schillings“ ist, daß er allgemeine Bedeutung hat, daß das System Gefahren in sich schließt, die die Kunst bedrohen können, ja bedrohen müssen. Und aus diesem Grunde könnte man fast wünschen, es möchte zur gerichtlichen Auseinandersetzung kommen. Dann fiele ein helleres Licht in die Zusammenhänge, als wenn die Angelegenheit in aller Stille beigelegt wird.

Bedenklich und im Interesse der Kunst sehr bedauerlich ist es auch, daß der ganze Fragenkomplex auf das politisch-parlamentarische Gebiet abgedrängt worden ist. Der Minister wird vom Vertrauen bestimmter Parteien getragen, sie haben ihm jetzt bei diesem Anlaß das Vertrauen nicht entzogen, haben aus politischen Erwägungen zu einer Frage der Kunst Stellung genommen, und als Politiker gutheißen müssen, was sie als Förderer der Kunst vielleicht nicht so unbedingt getan hätten.

Freie Kunst und Parteipolitik vertragen sich nicht miteinander. Das ist die Lehre, die man auch aus diesem „Fall Schillings“ für die Zukunft zu ziehen hat. *Lothar Band.*

*

Alban Berg: „Wozzeck“

Uraufführung in der Berliner Staatsoper

Georg Büchners impressionistische Szenenfolge verlangt nicht gerade nach Musik. Aber zwischen den mit flüchtigen Strichen packend und scharf umrissenen Bildern liegen doch gewaltige seelische Spannungen. Ihr schnelles Aufleuchten und Verlöschen, Kontrast neben Kontrast, läßt die Entwicklung nur sprunghaft sich bewegen. Schlaglicht fällt auf wichtige Geschehnisse, doch das Kontinuierliche wird nicht offenbar.

Hier setzt Alban Berg ein. Er schreibt — keine Oper — die musikalische Tragödie „Wozzeck“. Setzt sein Werk neben das des Dichters. Fast zufällig mutet uns das Zusammentreffen des Bildes und des Textes mit den Gedanken des Tondichters an. Zwei Selbständigkeiten nebeneinander.

Aus den 25 Szenen der Tragödie hat der Komponist 15 seinen Zwecken dienstbar gemacht. Klug ausgewählt oder vereinigt, wirkungsvoll gruppiert, in meist übereinstimmendem Wortlaut mit dem Original. Zu je fünf Bildern füllen sie die drei Akte und zeigen im ersten Wozzeck mit seinen Gegenspielern, lassen im zweiten den Konflikt sich ballen und im dritten sich erfüllen. Wozzeck, der armselige Mensch, verträumt, phantastisch, trägt als wertvollstes Kleinod seine Liebe zu Marie im Herzen. Als man ihm diesen inneren Halt genommen hat — brutal der Tambourmajor, dem Marie sich gern in die Arme wirft, hämisch der Arzt und der Hauptmann durch spöttelnde Bemerkungen —, zerbricht Wozzecks Seele. Der Treulosen bohrt er das Messer in den Hals und kommt selbst elend im gurgelnden Wasser um. Und doch geht das Leben weiter: der kleine Bub von beiden weiß nichts von Mord und Selbstmord; harmlos reitet er auf seinem Steckenpferd: „Hopp, hopp! Hopp, hopp!“ . . .

Die Musik Alban Bergs versucht, sich mit dem Problem „Oper“ in neuer, eigenartiger Weise auseinander zu setzen. Worauf schon eingangs hingewiesen wurde, stellt der Komponist neben die Handlung eine, sagen wir sinfonische Dichtung über die gleichen Gedanken. Aus dem musikalischen Fluß steigen die Gedanken und szenischen Bilder auf; sie erscheinen uns Realität gewordene Musik. Nicht der Text wird „in Musik gesetzt“, die Musik wird durch die Szene ergänzt, erläutert.

Aber die Tonsprache Bergs, eines Schülers Arnold Schönbergs, geht Bahnen, auf denen wir nicht folgen können. Bei aller zugestandenen Freiheit — das ist einfach keine Musik mehr, ist nur noch eine amorphe Geräuschmasse. Ein wirres Klangdurcheinander, hemmungslos. Nicht einmal triebhaft kann man sagen, denn vorläufig fordert der musikalische Trieb doch immer noch eine gewisse Regelung und Ordnung. Hier aber ist alles aufgelöst, aufgehoben, was irgendwie verdächtig erscheint, Struktur in das Chaos zu tragen.

Eine orchestrale Fülle ist aufgeboten, die alles in den Schatten stellt, die selbst einen Schönberg überschönbergen will. Wenn uns hier und da einmal eine Stelle wirklich — ach, wie selten — packt, dann ist das ein Rückfall in die gelästerte Vergangenheit. Selbst volksliedmäßige Einschläge meiden krampfhaft jede Harmonie.

Solche „Atavismen", zumal auf lyrischem Gebiet, zeigen aber die schwache Erfindungskraft des Komponisten, der sonst nur in den mit raffinierten Mitteln zur fast klanggetreuen, akustischen Darstellung gebrachten Naturgeräuschen Unerhörtes leistet.

Auch Gesang kennt diese Musik kaum noch. Der Text wird meist — ähnlich Schönbergs „Pierrot lunaire" — rhythmisch gesprochen, auf bestimmte Tonhöhen festgelegt und geht im Affekt wohl auch in melodische Linien über. Streng sind dabei der natürliche Tonfall der Sprache und ihre Akzente gewahrt.

Aber all diese Überlegungen und Ausdrucksformen lösen das Problem der Oper nicht. An die Stelle sonst empfundener Widersprüche treten neue. Auf dem von Berg zur Diskussion gestellten Wege kommen wir nicht weiter.

Die unerhörten Mühen, die das Werk bei seiner Einstudierung verursacht hat, wurden in der glanzvollen Aufführung auch durch den äußeren Erfolg reich belohnt. Erich *Kleiber* ging den Absichten des Komponisten aufs eindringlichste nach. Die Darsteller: *Schützendorf, Henke, Soot, Abendroth, Witting* und die neuverpflichtete Sigrid *Johanson* leisteten uneingeschränkt Großartiges. Herrlich die Bühnenbilder von *Aravantinos*, fein abgetönt die Inszenierung *Hörths*. Ein bewußt ostentativer Beifall bestimmter Kreise versuchte einen „großen Erfolg" des Werkes zu „machen". Man merkte die Absicht, und . . . *Lothar Band.*

*

Monteverde-Orff: „Tanz der Spröden"

Uraufführung am Karlsruher Landestheater

Die Keimzelle der musikdramatischen Kunst, sei es nun Spieloper oder Musikdrama im modernen Sinn, repräsentiert sich zweifellos in Claudio Monteverdes Werken, welche um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts unerhörtes Aufsehen erregten, sogar ob ihrer harmonischen Kühnheiten den Zorn und die Streitsucht der damaligen Kritik entfachten. Die Genialität Monteverdes bestand in der Erkenntnis, daß der Sinn des Wortes sich im Ton widerspiegeln müsse; somit hatte die Geburtsstunde des musikdramatischen Gedankens geschlagen. Da dieser Begriff uns Heutigen schon mehr als selbstverständlich ist, uns der freie Eintritt einer Septime keineswegs mehr erschüttern kann, so fällt es uns schwer, dem Monteverdeschen Stile mehr als die Ehrfurcht vor dem seinerzeit hochbedeutenden Schöpfer, mehr als — nun eben die Freude am Kennenlernen des Uranfangsstudiums unserer Oper entgegenzubringen. Wenn bei der Aufführung des „Tanz der Spröden" immerhin dies und jenes zu fesseln vermochte, so darf sich das entschieden der Neugestalter, der Münchner Komponist Carl *Orff*, auf sein Konto schreiben. „Der Tanz der Spröden", eines der üblichen Zwischenspiele satirischen Einschlags, ist zu ungefähr einem Drittel im Original erhalten. Orff hat es musikalisch wiederergänzt, textlich für unser heutiges Empfinden frisiert, ohne jedoch den Sinn der Handlung zu verändern. An Ursprünglichem erhalten sind die Klagechöre, die Tänze, ein kleiner Teil des rezitativartigen Dialogs. Eine sehr hübsche, auf Echowirkung beruhende Intrada hat Orff hinzukomponiert, die musikalische Unterlage des Dialogs ganz im Sinne des Vorhandenen gestaltet. Der Text ist pikant, witzig, geistreich, der archaisierende Stil der Instrumentation gut getroffen. Weniger gelungen ist die Behandlung der Singstimmen. Die historische Genauigkeit, durch Höherlegung der einzelnen Partien, welche durchweg zu tief geschrieben sind, zu verletzen, dürfte in Anbetracht der leichteren Aufführungsmöglichkeit kaum als Fehler angesehen werden. Sowohl der Hauch der Größe, der aus der Musik Monteverdes weht, als auch die Vollkommenheit, mit welcher Carl Orff seine Ideen mit dem Ueberlieferten verschweißt hat, hätten nicht genügt, um dem Werkchen den Publikumserfolg zu sichern, wenn nicht eine bis aufs letzte ausgeklügelte Aufmachung zu Hilfe gekommen wäre. Dorothee *Günther*, die Mitarbeiterin Orffs, hat diesen fantasievollen, im verwegensten Barock sich bewegenden Rahmen geschaffen, welcher dem Werke diejenige Folie verleiht, die es zu seiner Lebensfähigkeit braucht. Außer den Entwürfen zu den prunkhaften Kostümen und aparten Szenerien ist ihr die Einführung einiger stummen Figuren gegensätzlichster Art zu danken, welche sich in weicher Grazie um die Hauptpersonen gruppieren und das Bild beleben. Der Erfolg des Werkes war ein echter. Die Aufführung unter Generalmusikdirektor *Wagner*, Regisseur *Krauß* sehr schön. Eine seltene Leistung bot Dr. Hermann *Wucherpfennig* als Pluto, das Hinabsteigen in die tiefsten Regionen des menschlichen Basses als sinnvolles Symbol seines Herrschertums in der Unterwelt in Erscheinung treten lassend. *Margarete Voigt-Schweikert.*

*

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper

Das reizvolle einaktige Ehespiel: *Unter vier Augen*, mit dem sich einst Ludwig Fulda als Bühnendichter einführte, hat in der textlichen Bearbeitung von Johanna M. Lankau mit der Musik von Josef *Lederer* bei seiner Erstaufführung lebhafte Anerkennung gefunden. Das Werk ist 1912 entstanden, Lederer ist inzwischen durch verschiedene ernste Instrumentalwerke bekannt geworden. Gute Melodiosität wird allenthalben offenbar. Klar und unaufdringlich fließt die musikalische Linie, besonders bei den Verlegenheitsszenen des jungen Ehepaares, das vor lauter gesellschaftlichen Verpflichtungen nicht zu sich selbst kommt. Durch die Vergeßlichkeit des alten Dieners findet es dann endlich das Glück im eigenen Heim: Unter vier Augen. Es kichert und glitzert in der Partitur von neckischen Einzelheiten, auch die Entfernung des im Trüben fischenden Hausfreundes ist charakteristisch beleuchtet. Hier und da könnte das Orchester mit einfacheren Mitteln auskommen. Ein anmutiger Walzer schließt das Ganze launig und stimmungsvoll ab. Schade, daß man versäumt hatte, das Werk im Kostüm der Zeit zu geben, vieles in der Handlung wäre wahrscheinlicher geworden, leider hatte man überhaupt das Gefühl, als ob die Einstudierung überhastet worden wäre. *Staegemann, Ermold* und die *Nikisch, Toller* als Spielleiter und Fritz *Busch* als Dirigent verhalfen trotzdem der unterhaltsamen Bluette zu einem schönen Erfolg. Der Komponist wurde oft gerufen. Prof. *H. Platzbecker.*

*

Peter Tschaikowsky: „Pique dame"
Hugo Kaun: „Menandra"

Zwei Erstaufführungen am Neuen Stadttheater in Nürnberg (November bezw. Dezember 1925)

Mit diesem Bühnenwerk des genialen Russen erlebten wir wieder eine jener Opern, die lediglich auf Grund ihrer bedeutenden *musikalischen* Faktur von einem höheren künstlerischen Standpunkt gewertet werden können. Tschaikowsky hat das von seinem Bruder nach einer Novelle Al. Puschkins verfaßte abgeschmackte und sensationell aufgebauschte Libretto kraft seiner reichen musikalischen Phantasie, die sich auf Einfall, Durchführung und Instrumentation gleichermaßen erstreckt, in eine reinere Sphäre gehoben.

Unser Publikum hat sich dieser Oper gegenüber wieder unberechenbar gezeigt, die doch wirklich des Guten, und textlich auch des Unterhaltenden und Spannenden genug bietet, die Nervenrausch und Musikbedürfnis voll befriedigt. Das Werk fand seltsamerweise nur geringes Interesse und mußte bald wieder abgesetzt werden. Dabei war die Aufführung sehr gewissenhaft vorbereitet und durchgeführt.

Dem Kapellmeister B. *Wetzelberger* als sicherem und prächtig gestaltendem musikalischen Leiter gebührt an dem — leider nicht genügend ausgenützten — Erfolge das Hauptverdienst. Auch die Inszenierung Egon *Neudeggs* und das Bühnenbild Karl *Grönings* war mit künstlerischem Geschmack erfaßt. Unter den Darstellern zeichnete sich besonders der neue Heldentenor Ernst *Neubert* (Hermann) aus, ein Sänger von glänzenden stimmlichen Gaben. Aber auch die anderen Hauptrollen waren sehr glücklich besetzt durch Margarete *Ziegler* (Lisa), Johanna *Friemann-Rau* (Gräfin), *Kamann* (Fürst), A. *Harbich* (Graf Tomsky).

*

Da die Oper an dieser Stelle gelegentlich ihrer Uraufführung in Braunschweig (im Oktober v. J.) bereits eine Beurteilung erfahren hat, der ich mich bezüglich der textlichen und musikalischen Schwächen und Vorzüge nur anschließen kann, so möge nur einiges über die Aufführung gesagt werden. (Auf den sehr übersichtlich gearbeiteten, bei André in Offenbach erschienenen Klavierauszug sei besonders hingewiesen.)

Die musikalische Leitung durch Matthäus *Pitteroff* war einwandfrei und Dr. Paul *Grüder* hatte für eine stilgerechte und geschmackvolle Inszenierung gesorgt. In Sophie *Wolfs* Darstellung und gesanglicher Bewältigung der schwierigen Titelrolle loderte dramatische Glut. Auch Arnold *Langefelds* Auffassung der Adrast-Partie hatte Charakter. Ernst *Neubert* fiel als Darsteller des Helamon etwas ab, entschädigte aber dafür durch vollwertige gesangliche Leistung. Die Vertreter der kleineren Rollen fügten sich im allgemeinen gut in den Rahmen ein, ebenso der Chor.

Die lebhafte Anerkennung, die den Aufführenden und dem anwesenden Meister Kaun zuteil wurde, war zwar in vielfacher Hinsicht wohl verdient, kann jedoch über die Lebensunfähigkeit der Oper nicht hinwegtäuschen. *Erich Rhode.*

*

Paul de Wit †

In seiner Wahlheimat Leipzig ist der holländische Musikgelehrte, bekannt vor allem durch seine „*Zeitschrift für Instrumentenbau*" im 74. Lebensjahr gestorben. Leipzig verdankte seinem unermüdlichen Sammeleifer zwei „Instrumenten-Museen", die es allerdings nicht recht zu schätzen wußte: man bot ihm zur Unterbringung der anwachsenden Sammlung die Kellerräume des Grassi-Museums an. (Die wertvollsten Stücke des Museums gingen daher nach Berlin und später nach Köln über.) Paul de Wit bekundete seine Liebe zu historischen Instrumenten durch prachtvolles Gambenspiel, das alte Leipziger Musiker heute noch rühmen. Unentbehrlich wurde sein „Weltadreßbuch der gesamten Instrumenten-Industrie", als bewundernswertes Zeugnis seines Gelehrtenfleißes werden die „Geigenzettel alter Meister vom 16. bis Mitte 19. Jahrhunderts" geschätzt. In einer Art musikalischer Raritätenkammer am Thomaskirchhof hauste der immer unternehmungsfreudige, vornehme alte Herr inmitten von gelehrten Büchern und Schoßhündchen und galt als Kapazität in allen Fragen des Instrumentenbaues und praktischer Musikgeschichte. *A. B.*

MUSIKBRIEFE

Basel. Das 3. Sinfoniekonzert der Allgemeinen Musikgesellschaft brachte uns neben Mahlers G dur-Sinfonie, die man gerne wieder einmal hörte, als großes Ereignis Strawinskys Klavierkonzert, vom Komponisten selber interpretiert, und die „Pulcinella"-Suite. Spürte man dieser, trotz aller Feinheiten im einzelnen, die Nachschöpfung irgendwie an, so bekam man von jenem um so mehr den Eindruck einer Schöpfung ursprünglichster Art. Daß der Komponist, übrigens von Hermann Suter und seinem Orchester vorzüglich begleitet, sein Werk meisterhaft wiedergab, braucht kaum erwähnt zu werden. Im 4. Konzert erwies sich ein junger Pariser Pianist, R. Casadesus, im A dur-Konzert als feinfühliger Mozart-Spieler. Kaminskis Concerto grosso für Doppelorchester machte den Eindruck echt empfundener Musik, verbunden mit gewaltigem technischen Können; auch dieses äußerst schwierige Werk fand unter Suter eine würdige Wiedergabe. Ein drittes Mal noch muß unser verdienter Basler Kapellmeister erwähnt werden, diesmal als Pianist. Mit Hermann Wetzel spielte er im 2. Kammermusikabend die zwei selten gehörten Klarinettensonaten Op. 120 von Brahms. — Anläßlich einer größeren Kirchenfeier bekamen wir, unter Conrad Gödtlers Direktion Bruckners d moll-Messe zu hören. Merkwürdig, daß dieses für den Kirchengebrauch geradezu prädestinierte Werk, so selten aufgeführt wird, hinterließ es doch in der Basler Wiedergabe — übrigens der ersten in der Schweiz — einen sehr tiefen Eindruck. — Eine weihevolle Palestrina-Feier schenkte uns der Basler Gesangverein anläßlich des vierhundertsten Geburtstages des Meisters. Drei Motetten machten den Anfang; im Mittelpunkt stand die „Missa assumpta est Maria", ein groß angelegtes Werk von unergründbarer Tiefe. Es muß anerkannt werden, daß der Chor unter Hans Münchs Leitung Großes geleistet hat, wenn auch da und dort berechtigte Wünsche offen blieben. — Vom Theater ist nichts Wesentliches zu berichten. Es beschränkt sich augenblicklich meist auf Repertoireopern, doch soll im Januar Hans Hubers „Simplicius" herauskommen. *Hans Ehinger.*

*

Dresden. (Deutsche Erstaufführung von Suks „Lebensreife".) Fritz Busch hatte für das 3. Sinfoniekonzert der B-Reihe das schwierige Werk auf dem Programm. Josef Suk (Prag), ehemals Mitglied des Böhmischen Streichquartetts, wertet ein Gedicht A. Sovas um (deutsch von Max Brod). Leider verfällt der Komponist in ermüdende Breite, pessimistische Häufungen fallen auf, besonders, da unnötigerweise ein großer Orchesterapparat aufgeboten ist, mit wortlosen Frauenstimmen am Schluß. Anerkannte Vorbilder grüßen hinein, aber von abgeklärter Lebensreife ist wenig zu spüren. Die Staatskapelle und ihr Leiter wurden der umfangreichen Aufgabe meisterhaft gerecht. *H. Pl.*

*

Düsseldorf. Jetzt erst ist für die Krise im hiesigen Musikleben ein Ende abzusehen. Musikdirektor H. Weisbach aus Hagen wird im nächsten Jahre mit dem Niederrheinischen Musikfest sein Antrittsdebut erledigen und das Erbe Panzners antreten. Es bedurfte eines gemeinsamen Schrittes der gesamten Musikkritik, um endlich diese brennende Frage aus der Sphäre des Persönlichen in die des Sachlichen zu lenken. Auf des neuen Generalissimus Wirken werden große Hoffnungen gesetzt. Es wäre zu wünschen, daß sich seine Pultimpulsivität gleicher Weise in der Durchblutung unseres stagnierten Musiklebens mit frischen Kräften bei Ueberwindung alles kleinlichen Bürokratismus bemerkbar machen würde. Ihm wird schon im ersten Sommer mit den geplanten großen „Gesolei"-Konzerten Gelegenheit gegeben werden, sich auch nach außen hin fest in den Sattel zu setzen. *E. S.*

*

Erfurt. (Oper.) Das Erfurter Stadttheater ist in voller Reorganisation begriffen. Auf Betreiben des tüchtigen und von schönem Eifer beseelten Oberspielleiters Dr. Hans Schüler wurden wertvolle technische Neuerungen, so ein Rundhorizont und eine erstklassige Beleuchtungsanlage, geschaffen. So gelang es Dr. Schüler eine Reihe feinsinnig erdachter und malerisch erschauter Inszenierungspläne zu verwirklichen, von denen in erster Linie die Neuinszenesetzung von „Hans Heiling" und die der Erstaufführung von Strawinskys „Nachtigall" und „Die Geschichte vom Soldaten" erwähnt seien. In „Hans Heiling" vereinte sich ein Bühnenbild von feinsinnig-übersinnlicher Wirkung mit prächtiger Neuzeichnung der Musik durch den hochbegabten Ersten Kapellmeister Franz Jung. Dieser leitete auch mit überlegener Technik den Strawinsky-Abend, der sehr geteilte Genüsse bot. Den Impressionismus mancher Stellen aus der Nachtigall ließ man sich wohl gefallen, die „Geschichte vom Soldaten" in ihrer übergrotesken musikalischen Zeichnung aber erzeugte Ohrenschmerzen. — Ein nicht uninteressantes, aber nur zum Teil geglücktes Experiment bot eine Neuszenierung von Beethovens „Fidelio": Der Kerkerhof stilisiert, die Gefängnisse nur angedeutet und — im letzten Bild Leonore in Frauenkleidung! Diesem Experiment muß lebhaft widersprochen werden, denn es weicht vom Geist des Werkes und der zeitlichen Szenenfolge kraß ab, ist auch wohl nur dem malerischen Instinkt des Spielleiters entsprungen. — Die Operette war würdig vertreten durch Arthur Sullivans „Mikado" (wer weiß von den Heutigen, daß

Sullivan durch dieses Werk die ostasiatische Fünftonleiter nach Europa importierte?!) und durch Johann Straußens „Nacht in Venedig", die auch durch Erich Wolfgang Korngolds Neubearbeitung kaum an Bühnenfähigkeit gewonnen hat. Neben den altbewährten Sängern Gertrud Clahes und Bruno Laaß sind von neuverpflichteten besonders hervorzuheben die hochdramatische Sängerin Melba von Hartung, deren schöne und reizvoll timbrierte Stimme durch volle Beherrschung der gesangstechnischen Mittel zu bester Geltung kommt, der stimmlich und schauspielerisch hochbegabte Heldentenor Anton Wißmann, ferner Joseph Habbig, Erna Käthe Hoffmann und Bruno Waldow.

(Konzert.) Die Stadtverwaltung hat sich opferbereit erwiesen, indem sie nach Einschränkung der Wirksamkeit der Konzertvereine städtische Sinfoniekonzerte schuf, die unser Musikleben anregend gestalten. Als Dirigent derselben zeichnete sich Franz Jung (besonders in Werken von Haydn und Weber) aus, während ihm die volle Reife für Beethoven trotz glücklicher Ansätze noch zu fehlen scheint. Auf alle Fälle ist der junge Künstler eine auch dirigiertechnisch ungewöhnliche Erscheinung, so daß man gut tun wird, sich seinen Namen zu merken. Einen stärkeren Erfolg errang der Homburger Kapellmeister Dr. Julius Maurer mit der Wiedergabe von Brahms' Vierter Sinfonie in einem Konzert des Musikvereins, das uns auch die Bekanntschaft mit Braunfels' feinsinnigem „Neuen Federspiel" vermittelte. Eine Uraufführung brachte neben klassischen Werken das neugegründete Erfurter Streichquartett der Herren Klinge, Brand, Hansmann und Link, und zwar Georg Winklers Quartett Op. 9, ein Werk, das nur in seinem langsamen Satz Talent verrät, während sonst konstruktive Spielerei mit atonalen Phrasen vorherrscht. — Von Geigern ist noch Hans Bassermann zu nennen, der mit dem tüchtigen heimischen Pianisten Anatol von Roessel konzertierte, von Pianisten vor allen Walter Gieseking, der klassische Musik ebenso beherrscht wie Debussy und Skrjabin, sodann Conrad Ansorge, der mit der Cellistin Carola Hanke seine Violoncellsonate aufführte, ein vornehmes, im Grundzug aber zu pessimistisches Werk, sowie der kraftvoll-männliche Kasseler Ludwig Kaiser und der musikalische Erfurter Oskar Springfeld. Von Sängerinnen errangen Maria Basca, Cläre von Conta, Ellinor von Schenk und Olga Emde-Gensel starke Erfolge, letztere mit Liedern von E. Faltis, Arthur Perleberg, Egon Wellesz und Gustav Lewin. Unter den Chorvereinigungen ragt der unter Richard Wetz' feinsinniger Leitung stehende Dr. Engelbrechtsche Madrigalchor hervor, und zwar sowohl durch die mustergültige Aufstellung seiner Vortragsfolgen, als durch das Uneigennützige und Erziehliche seines Wirkens. Denn seine Abendmotetten werden unentgeltlich geboten. Wilhelm Rinkens hat den Erfurter Männergesangverein an edlen Chorwerken des 15. bis 17. Jahrhunderts geschult und Walter Hansmann die Bach-Gemeinde stimmlich erzogen. Ein Bach-Kantatenabend gelang sehr gut, weniger freilich eine Aufführung des sogenannten „Weihnachts-Oratoriums". In dankenswerter Weise bot Hansmann in einem Konzert der Erfurter Volkshochschule Bachs Bauern- und Kaffeekantate.

Robert Hernried.

*

Halle a. S. Die Konzertzeit setzte bei uns mit starkem Druck ein. Allein in drei Reihen von Sinfoniekonzerten kommt jetzt der Musiksegen über uns. Die Philharmonie ist durch die obwaltenden Verhältnisse gezwungen, ihre Konzerte mit auswärtigen Orchestern zu bestreiten. So hörten wir gleich im ersten die berühmten Berliner Philharmoniker unter Dr. Georg Göhler (Mahler: 4. Sinfonie und Schubert: C dur-Sinfonie — das Solo bei Mahler von Zinaida Jurjevskaja wundervoll gesungen —), im zweiten die Altenburger Staatskapelle unter demselben Dirigenten (ein Mozart-Abend, der viel Anregung bot — Lubka Kolessa, die rassige Russin, spielte Mozart mit feinem Stilgefühl) und im dritten das herrliche Leipziger Gewandhausorchester unter Wilhelm Furtwängler (Brahms' e moll-Sinfonie und Strauß' „Don Juan"). Dann kam Franz v. Hoeßlin mit der Dessauer Staatskapelle. Das Programm huldigte einem starken Stilgemisch: Bela Bartok-Tanzsuite, Brahms — Violinkonzert, Tschaikowsky — 5. Sinfonie. Bei der Tanzsuite handelt es sich meines Erachtens um ein musikalisches, klanglich maßlos aufgedonnertes Nichts, das höchstens durch den Rhythmus interessieren kann, zudem vermißte man den ganzen Abend über im Musizieren wirkliche Feinheit. Das Violinkonzert, von Adolf Busch mit adliger Auffassung und wunderbarer Stilreinheit gespielt, entschädigte dann einigermaßen. In den Konzerten des Stadttheater-Orchesters, welche von General-Musikdirektor Erich Band geleitet wurden, hörte man so bedeutende Solisten wie den geistvollen Baritonisten Heinrich Rehkemper, den phänomenalen Geiger Vasa Prihoda und den feinsinnigen Pianisten Alexander Borowski. Erich Band setzte sich mit seiner hervorragenden Persönlichkeit zunächst für die c moll-Sinfonie von Richard Wetz ein, ein Werk, welches mit seiner ernsten Stimmung und seinem Brucknerschen Klangausdruck tiefste Wirkungen hinterließ. Dann gab es Schumanns Es dur-Sinfonie und schließlich einen romantischen Abend mit J. Weismanns „Rhapsodie" und Regers „Romantische Suite" Op. 125. Diese Werke wirkten bei uns völlig als Neuheiten. Das Stadttheaterorchester war für diese Aufgaben vom Dirigenten nach jeder Seite hin ausgezeichnet vorbereitet worden. Die Konzerte des Hallischen Sinfonie-Orchesters unter Kapellmeister Benno Plätz wenden sich mehr an volkstümliche Kreise. Das Orchester ist ausgezeichnet diszipliniert und kann so schwierige Werke gut bewältigen. Mit Kammermusik beglückten uns das Prisca-Quartett und das Klingler-Quartett. Starke Anregung bot ein Konzert des Vaterländischen Frauenvereins, in dem Prof. Dr. Alfred Rahlwes mit Unterstützung von Hermann Diener und Inge Nissen ein neues Doppelkonzert von Bach vorführte. Die als Händelspezialistin glänzend bekannte Sopranistin Lotte Leonard sang mit reifster Künstlerschaft die Händelsche Motette „Silete vendi". Unter den großen Konzerten mußten die Solistenabende naturgemäß leiden, was den Besuch anbetrifft. Raoul v. Koczalsky erwies sich von neuem als poetisch empfindender Chopinspieler; Telemaque Lambrino bot fünf Beethoven-Sonaten, ohne jedoch dem Letzten und Höchsten beizukommen. Ilse Jentzsch, eine Pembaur-Schülerin, hat sich erfreulich weiterentwickelt. Alfred Forest glänzte wieder mit seinem ausgezeichnet geschulten Organ. Georges Perret und Adrien Calame spielten in feiner Uebereinstimmung Werke für zwei Klaviere, wobei sie indes mit den deutschen Meistern weniger günstig abschnitten. Unsere großen Chöre sind bisher noch nicht hervorgetreten. Zu erwähnen sind aber die sehr beliebten und künstlerisch anregenden Musikalischen Vespern des Stadtsingchores (Leitung: Chordirektor Karl Klanert) und ein wohlgelungener Bachkantatenabend des Pauluskirchenchores (Leitung: Karl Boyde). Hier hörte man z. B. in solistischen Aufgaben die feinstimmige Sopranistin Elfriede Hirte, die warm singende Altistin Toni Scholtz und den bedeutenden Baritonisten Dr. Friedrich Viol, sämtlich einheimische Künstler. *Paul Klanert.*

*

Koblenz. Den Anfang des Konzertwinters machte Raoul von Koczalski mit zwei Klavier-Abenden und begeisterte durch sein unvergleichliches Spiel eine beschämend kleine Gemeinde. W. Gieseking spielte mit allen Klangnuancen seines Instruments Werke von Bach, Beethoven, Schumann. Die zweite Kammermusik der Musikfreunde war ein Abend des Prisca-Quartetts: Reger (Klarinetten-Quintett), Beethoven (Streichtrio), Brahms (Streichquartett c) fanden eine außerordentlich feine Wiedergabe. Die Konzerte des über 100 Jahre bestehenden Musikinstituts sind infolge dauernden bedeutenden Defizits zurzeit in Gefahr; ihre Einstellung wäre für Koblenz tief bedauerlich. Mit einem etwas wahllosen Programm begann die Reihe dieser Konzerte: Strauß (Don Juan), Busoni (Violin-Konzert, zum erstenmale), Tartini (Teufelstriller), Mozart (Sinfonie „Jupiter") standen friedlich nebeneinander. Adolf Busch zwang seine Hörer wieder zu hinreißender Begeisterung. Das zweite Abonnementskonzert brachte hier erstmalig Fred. Delius' „Messe des Lebens" (Worte aus Nietzsches Zarathustra), eine Musik, die, wie ihr Text, zum Verständnis ernster Vorbereitung bedarf. W. Kes als Leiter wurde trotz seiner nahezu 70 Jahre seiner schwierigen Aufgabe gerecht. Unter den großen Männergesangvereinen trat als erster „St. Castor" (E. Hülsbeck) mit einem Konzert hervor. Ausgezeichnetes Stimmmaterial und gute Disziplin sind hervorstechende Eigenschaften dieses Vereins. In den Henrich-Morgenkonzerten im Stadttheater hörte man u. a. moderne Meister: H. K. Schmid „Blasquintett B dur" und Rudi Stephan „Musik für 7 Saiteninstrumente" durch Mitglieder des Städt. Orchesters. Ein kürzliches Volkstümliches Konzert des Städt. Orchesters hatte Herm. Henrich an der Spitze. Die Christuskirche ward am Buß- und Bettag und am Vorabend zur Stätte einer außergewöhnlichen Bach-Feier, mit welcher zugleich auch die Kirchenmusiken des Winters wieder ihren Anfang genommen haben. *Adolf Heinemann.*

*

Lübeck. Die sommerliche Pause vor dem Konzertwinter füllten die bereits im 38. Jahrgang stehenden Abendmusiken in St. Marien (Organist Prof. K. Lichtwark) aus. Die beiden vom städtischen Orchester unter Generalmusikdirektor Mannstaedts Leitung veranstalteten sommerlichen Konzerte in der Marien- und Katharinenkirche waren recht befriedigende Experimente der akustischen Erprobung dieser Räume. Bachfeiern veranstalteten die Organistin Else Maiwaldt und Prof. Stahl in ihren Kirchen, außerdem der Münchner Organist E. Nowotny. Unter der neuen Lei-

tung des mit jugendfrischer Initiative und energiestarker Zielstrebigkeit arbeitenden Intendanten Dr. Th. Himmighoffen eröffnete das Stadttheater die Spielzeit mit „Fidelio". Der neue Opernspielleiter Karl Eggert gab hier einen auch weiterhin nicht enttäuschenden vorteilhaften Eindruck seiner szenischen Begabung. Erkrankungen im Opernpersonal legten dem Spielplan, da man ersparnishalber auf Gastspiele verzichtete, vom Publikum nicht immer geduldig ertragene Einschränkungen auf. In „Rigoletto", „Barbier von Sevilla", „Zar und Zimmermann", „Mignon" mußte der gewandte Spielleiter Eggert nicht allein die szenische Verantwortung, sondern auch stets eine der Hauptpartien übernehmen. Neben „Tiefland" und „Butterfly" bereicherte ein entzückender Abend Mozartscher Kleinkunst (Bastien und Bastienne, Les petits riens, Schauspieldirektor) den Spielplan, der jüngst aber mit dem von Joh. Schröder (Hamburg) entworfenen Bühnenbildern zu „Wildschütz" und den „Lustigen Weibern" starken Widerspruch erfuhr. Mainzbergs „Falstaff" und Rehkempers „Schullehrer" waren prächtige Leistungen. Als Gast erfreute N. Schlusnus durch seinen Rigoletto. In den beiden bisher stattgefundenen Sinfoniekonzerten unseres städtischen Orchesters huldigte Mannsteedt vorwiegend dem Geist der Moderne mit G. Kaminskis charaktervollem, im Aufbau nicht leicht zugänglichem Concerto grosso, mit Mussorgskis wenig besagender „Nacht auf dem Felsen", mit Busonis strenge Geistigkeit atmender „Berceuse élégiaque" und Max Trapps farbenfreudiger h moll-Sinfonie, einem Werk von verschwenderischem Reichtum der melodischen Einfälle. Emmi Leisners prunkender Alt (Wesendonk- und Straußlieder), sowie Jani Szantos (Violinkonzert von Brahms) waren die solistischen Zierden dieser Abende. Der Liederabend des Lehrergesangvereins erheischte durch die Berliner Sopranistin Maria Bascu besondere Aufmerksamkeit. Die von Hermann Fay geleitete Lubische Singschule widmete ihren Konzertabend der Wiederbelebung vergessener Madrigale. Die von Franz v. Vecsey und Edwin Fischer bestrittenen Abende waren wieder eine Quelle reinster Freude. In der Reihe der vom Verein der Musikfreunde veranstalteten Konzerte sind die leuchtenden Namen von Günter Ramin, Lauritz Melchior, Adolf Busch mit seinem meisterlichen Begleiter Rudolf Serkin als Spender eindrucksvoller Künstlererlebnisse zu nennen. Aufhorchen ließ Conrad Hansen mit Regers Telemann-Variationen. Dr. *Paul Bülow* (Lübeck).

*

München. Die Staatsoper brachte A. Noeltes dreiaktige Oper „François Villon" heraus. Wenn das Stück sich nicht auf dem Spielplan hält, so dürfte die Hauptschuld daran das selbstverfaßte Textbuch des Komponisten tragen, dem die inneren dramatischen Notwendigkeiten fehlen. Der genialische Dichterheld François Villon zieht die Herzen zweier vornehmer Damen und eines Bürgermädchens magisch an sich, wird des einfachen Mädchens wegen (das für ihn stirbt) von der einen stolzen Schönen verstoßen, wirft nun sein ganzes Leben in die Gosse, vergiftet sich und stirbt schließlich in den Armen der dritten Frau, nachdem er zu spät erkannt hat, daß dies Herz in unbeugsamer Treue auch das Leben in Elend und Selbsterniedrigung mit ihm zu teilen bereit ist. Die Figur des Villon ist zu flach und farblos gestaltet, um diesen ganzen Handlungsablauf plastisch und zwingend zu gestalten und Noeltes Musik ist wohl stärker und farbiger, aber doch nirgends überraschend inspiriert, häufig aber unter dem unbewußten Einfluß berühmter anderer Bühnenwerke der Gegenwart konzipiert. Gut war die Einstudierung und Aufführung unter Knappertsbuschs Leitung, gut auch — namentlich gesanglich — die Besetzung der Hauptrollen mit Fr. Kraus als François und den drei Frauengestalten der Damen: E. Ohms, E. Flesch und S. Schilander. Der Autor konnte mit dieser Erstaufführung zufrieden sein und nahm den herzlichen Beifall selbst entgegen. Auch in den Konzertsälen zeigte sich Münchens Wille, mit der Zeit zu gehen, an allerhand Erst- und Uraufführungen. H. Zilchers Lustspielsuite „Der Widerspenstigen Zähmung" wurde von H. Knappertsbusch in der „Akademie" uraufgeführt und zwar mit starkem Erfolg. Zilcher geht ebenfalls mit der Zeit, verzichtet auf das massive Orchester und schreibt sein reizvolles Werk, das in fünfzehn knappen Sätzlein die Situationen und Gestalten Shakespeares charakterisiert, in ganz durchsichtigem Stil für zwölf Instrumente, deren Möglichkeiten er allerdings im Witz wie im Sentiment (denn er berührt die beiden musikalischen Pole) ganz famos ausnützt. In einem packend suggestiven Hauseggerkonzert des Konzertvereins hörte man zum erstenmal die Variationensuite Op. 64 von Jos. Haas und das Klavierkonzert von A. Reuß. W. Georgii spielte das ernstgehaltene aber mit seiner pathetischen Geste nicht restlos überzeugende Konzert sehr gekonnt, aber ziemlich sachlich. Erheblich stärker wirkte auf mich die Haas'sche Suite, die viel geistvolle Einfälle und echt musikalischen Einschlag aufweist. Mit Regers Mozartvariationen, die den Abend triumphal abschlossen, darf man das Werk freilich an Gewicht nicht vergleichen. Die „deutsche Stunde in Bayern" hatte sich für einen ersten öffentlichen Abend „zeitgenössischer Musik" (deren sie eine Reihe plant) den vielberedeten Max v. Schillings (Berlin) verschrieben. Auf dem Programm standen das Vorspiel zum dritten Akt seines „Pfeifertages" und sein großes Violinkonzert in a moll, dessen sich F. Berber (dem es gewidmet ist) als Solist annahm. Er gab namentlich das gelungene Adagio sehr schön, rang aber auch den teilweise sehr langatmigen und mühsamen Ecksätzen erstaunlich viel ab. Zum Schluß dirigierte Schillings noch mit Aufgebot seiner ganzen Deutungskunst Regers „romantische Suite" sehr wirkungsvoll, allerdings ohne die inneren Wertgrenzen des Werkes weiten zu können. Der Dirigent und sein Solist wurden stark gefeiert. Beethovens „Achte" gab Hans Pfitzner mit einer Inspiration der Auslegung, die dem Hörer zum Erlebnis werden mußte. Als Solistin trat unter ihm die Pianistin K. Goodson auf, die namentlich das Klavierkonzert von Fr. Delius mit fast männlicher Kraft und Gestaltung hinstellte. Interessant, aber in der Leistung nicht ganz gleichmäßig war der erste „Bachvereins"-Abend unter Dr. H. Landshoff, außer Bach älteren deutschen Meistern gewidmet, so H. Schütz (von dem eine vierstimmige Messe a cappella gesungen wurde) und dem Hamburger V. Lübeck, dessen Fuge mit Präludium für Orgel H. Sayerer bedeutend vortrug. Als eines der besten Konzerte des bisherigen Musikwinters muß der ganz prachtvolle Palestrina-Abend des Domkapellmeisters L. Berberich mit seinem Chor gelten, der einen ausführlichen Spezialbericht verdiente. An interessanter Kammermusik bekam man vom Münchner Streichquartett das Op. 45 in Es dur von V. d'Jndy in ausgezeichneter Aufführung zu hören, ein wertvolles Stück, das man öfter hören möchte. Das hiesige Studeny-Quartett spielte A. Sandbergers Werk in e moll und führte mit der Wiener Sängerin M. Mansfeld H. Zilchers erlebnistiefe Marienlieder auf, die zu seinem Besten zählen. Zahllos waren die Abende der Geiger und Pianisten, wertvoller und interessanter darunter im Durchschnitt die Klavierabende. So spielte Lisa Künnings die im Geiste Liszts empfundene Klaviersonate Op. 23 K. Ansorges mit wirklicher Gestaltungskraft; in A. Laszlos (des Farblichtmusikers) Programm interessierte vor allem eine reizvolle Sonatine eigener Arbeit; E. Riemann lebte sich ausgezeichnet in Stücke von Mussorgsky und O. Respighi (Präludien über gregorianische Melodien) ein und W. Gieseking zauberte wieder Klangwunder aus Klavierwerken von F. Busoni (zwei Sonatinen), Strawinsky, Hindemith (Klavierübung Op. 37) und Cl. Debussy (erstes Heft der Préludes). Auch an Liedern hörte man allerhand Neues, zuviel für eine Aufzählung. Stark war der Eindruck eines Zyklus „Lieder der Sehnsucht" Op. 12 von Philippine Schick, den der Baritonist Udo Hußla sehr schön uraufführte, begleitet von der Komponistin, die ihm auch für Lieder von Schubert, A. Reuß und E. Mattiesen am Flügel gut assistierte und solistisch zwei wohlkomponierte Choralvorspiele und Fugen aus Op. 21 von Waltershausen vortrug, die freilich unerbittlich das Genie Bachs in der Vorstellung des Hörers heraufbeschwören. Dr. *P.*

*

Olten (Schweiz). Vor einem Jahre erlebte Ernst Kunz' „Weihnachtsoratorium" in Olten seine erfolgreiche Erstaufführung. Am 28./29. November wurde an gleicher Stelle ein neues Werk des Oltener Komponisten „Huttens letzte Tage" für Männerchor, großes Orchester und Baß-Solo uraufgeführt. Der Text ist dem gleichnamigen Werke C. F. Meyers entnommen. Ernst Kunz hat aus den 71 Gedichten Meyers 21 zu einem Zyklus zusammengestellt; in erster Linie natürlich solche, die komponierbar sind und die in der Hauptsache die Grundidee der Dichtung betonen. Nach seiner ganzen Anlage und seinem Umfang ist „Hutten" vorläufig *das* abendfüllende moderne Männerchorwerk, denn von den 18 vokalen Nummern sind 11 ganz dem Chor, 2 dem Chor und den Solisten und nur 5 ausschließlich dem Solobaß zugewiesen. Kunz stellt hier großen Männerchorvereinigungen, die aber auf dem Gebiete des Kunstgesanges sehr heimisch sein müssen, eine ebenso große, wie schöne und dankbare Aufgabe. Sein Chorsatz ist trotz harmonischen Schwierigkeiten sangbar, stets vornehm klingend und in Verbindung mit dem Text stark überzeugend. Einzelne Nummern sind unbegleitet; andere erhalten durch einzelne Instrumente eine leichte harmonische Stütze. Die Solonummern verlangen einen Baßsänger mit bedeutendem Umfange nach der Höhe. Das polyphone Orchester ist farbenprächtig, dabei meist duftig und durchsichtig und hat drei Solonummern zu bestreiten. Um die eindrucksvolle Uraufführung unter Leitung des Komponisten, die eine bis zum Schlusse anhaltende Steigerung bedeutete, machten sich verdient ein aus drei Männergesang-

vereinen bestehender Chor von 140 Sängern, der Berner Bassist Felix Löffel und das 54 Mann starke Orchester des Berner Orchestervereins. *E. A. Hoffmann* (Aarau).

*

Wien. Seit meinem letzten Bericht ist die todkranke Volksoper endlich doch in Konkurs gegangen. Ein Konkurs, der jedoch mangels aller Aktiven nicht durchgeführt werden kann, da nicht einmal die Kosten des Verfahrens gedeckt erscheinen. Unterdessen haben sich die bedauernswerten Angestellten zu einem Akte tapferer Selbsthilfe aufgerafft, sich zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen, und spielen unter der Leitung des von seiner früheren Wirksamkeit an demselben Institut vorteilhaft bekannten Kapellmeisters Leo Kraus auf Teilung weiter, nicht ohne bei Publikum und Kritik auf das größte Entgegenkommen zu stoßen. Scheinbar auch bei der bisher halsstarrigen Gemeinde, die, ohne es laut zuzugeben, im stillen Konzessionen in der Frage der ruinösen Lustbarkeitssteuer gemacht haben dürfte. Mit Künnekes auch in Wien vor einigen Jahren schon gespieltem, rührseligem, doch musikalisch recht nett die Mitte zwischen Operette und Volksstück haltendem „Dorf ohne Glocke" erschien der im ganzen geglückte Versuch einer Art Novität. Auch die Staatsoper wurstelt irgendwie weiter in ihrem sehr gelassenen Tempo, das durch alle nationalrätlichen und ministeriellen Reden über das tatsächlich untragbar werdende Defizit und die wirklich höchst nötigen Reformen aller Details dieses Betriebes nicht beschleunigt werden wird. Nach ungebührlich langem Intervall ist dem „Boris Godunow" der erste Novitätenabend gefolgt, bestehend aus den zwei Einaktern „Sganarell", Text nach Molière von Robert Konta, Musik von Wilhelm Grosz, und „Höllisch Gold" von Julius Bittner. Das „Deutsche Singspiel" Bittners, das vor Jahren an unserer Volksoper Eindruck gemacht hat und seitdem über die meisten deutschen Bühnen gegangen ist, ist zu bekannt, als daß darüber noch viel zu sagen wäre. Darum genüge die Konstatierung, daß das in seiner urwüchsigen Komik, innigen Glaubenskraft, in musikalischer und poetischer Inspiration gleich hochstehende Werk an Reife und Reinheit vielleicht das beste und geschlossenste ist, das man dem Menschen und Künstler Bittner verdankt und daß es nach einer wohlgerundeten Aufführung durch die Herren Hofer, Manowarda und Wernigk und die Damen Jovanovics und Anday zu einer Ovation von ungewöhnlicher Herzlichkeit für den allgemein beliebten Autor Veranlassung gab. Doch auch das vorangehende Stück des Abends erfreute sich in der vortrefflichen Darstellung durch die Herren Norbert und Arnold, die koloraturgewandte Frau Gerhart, den wenig humorvollen Herrn Jerger und den als lyrischen Liebhaber kaum geeigneten Herrn Hofer, unter der musikalischen Leitung des ungemein verläßlichen Herrn Heger, während die Regie der Laune der Sache allzuviel schuldig blieb, der lebhaften Sympathien unseres im ganzen novitätenscheuen Publikums. Und das mit Recht. Mit gutem Griff hat der Dichter aus dem reichen Schatz der Molièreschen Oeuvres geschöpft, indem er dessen Komödie „Le mariage forcé" für sein Buch benützte. Mit sehr freier Bearbeitung hat er sie modernem Empfinden und auch musikalischer Verwendung näher gebracht. Die ganze Oper ist von richtiger Buffolaune erfüllt, die sich in zweifellos programmatischer Absicht „opera buffa" nennt. Daß diese Art dem Komponisten liegen werde, hat er in zahlreichen humorvollen Werken bewiesen, wie in seinen parodistischen „Liebesliedern", den witzigen „Kinderliedern", zwei temperamentvollen „Tanzsuiten" für Klavier und dem sprühenden „Jazz" für Violine und Klavier, der am Musikfest in Venedig so sehr gefallen hat. Wie denn überhaupt in den zwanzig Opus, die von Grosz bisher (in der Universaledition) erschienen sind, das Tänzerische und Grotesk-Komische eine stets wiederkehrende charakteristische Note bildet. Sie trat auch in der Ouvertüre zur neuen Oper hervor, die als selbständiges Konzertstück auch in einer Bearbeitung für Kammerorchester, schon vor längerer Zeit bekannt wurde, für die Theaterverwendung zu kürzen ist, bei der Wiener Aufführung jedoch leider zur Gänze gestrichen wurde. Sie exponiert in geschlossener Form die wichtigen Themen Sganarells, der leichtfertigen Dorimene, der komischen Musiker, der überaus innigen Liebesszene und der heiter-festlichen Hochzeitsmusik. Sie exponiert aber auch das fröhliche Tempo des Ganzen, dem schön empfundene Lyrik so wohltuend entgegentritt, exponiert eine hervorragende Satzkunst voll interessanter Mittelstimmen, eine zartgetönte und doch reiche Instrumentation und ein ungewöhnlich beherztes Betonen der längst todgesagten Tonalität. Die Absicht, Melodie und Gesangsstimme die Führung zu überlassen, ist unverkennbar, Duo und Ensemble kommen wieder zu verdienten Ehren. Bemerkenswert ist der sinnreiche Aufbau in einer dynamisch ansteigenden Linie, die mit Einzelgesängen beginnt, über die Duos der Philosophen und der Liebenden zu den klangsatten Terzetten und Ensembles der Zigeunerszenen führt, um in den schwungvoll bewegten Chören des Schlusses die Höhe zu gewinnen. Wird auch vielleicht im einzelnen etwas zu viel gewollt und dadurch auch im Instrumentellen wie im Harmonischen manche ablenkende Unruhe erzeugt, erscheint auch der Bruch in der zwiespältigen Anlage der Hauptperson nicht völlig verkittet, es ist trotz dieser kleinen Bedenken ein dramatischer Erstling, der sich sehen und hören läßt. Eine vollgültige Probe von Groszens Begabung für dieses liebenswürdige Genre, die uns noch viel Schönes erwarten läßt.

R. St. Hoffmann.

*

Würzburg. In der fränkischen Mainmetropole herrscht reges musikalisches Leben, fördersames künstlerisches Streben. Dr. Hermann Zilcher hat in den Jahreskonzerten des Staatskonservatoriums neben Bach, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Brahms auch Auswärtige und Zeitgenossen zu Wort kommen lassen. Für Krenek, dessen Concerto grosso II Op. 25 aufgeführt wurde, erwies sich Würzburg als ungeeigneter Boden. Dagegen wurde Adolf Sandbergers Werk 17 „Viola", sinfonisches Gedicht für großes Orchester, sowie sein Vorspiel zur musikalischen Tragödie „Der Tod des Kaisers", Werk 23, mit großem Beifall aufgenommen. Der Komponist dirigierte beide Tonschöpfungen in eigener Person. Begeistert gefeiert als Pianist und als Komponist wurde Walter Gieseking, der neben Klaviervorträgen von Bach, Busoni, Debussy und Skrjabin sein von echtem und gesundem Musikantentum zeugendes Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Professoren des Staatskonservatoriums zu Gehör brachte. Das letzte der Konservatoriumskonzerte, Brahms' Schicksalslied für Chor und Orchester, Variationen über ein Thema von Haydn für Orchester, Mendelssohns „Die erste Walpurgisnacht" für Soli, Chor und Orchester, dirigierte Hans Oppenheim (Leiter der oberen Chorklasse am Staatskonservatorium, musikalischer Oberleiter am Stadttheater Würzburg) und zeigte als Stabführer hervorragende Qualitäten. Größtem Interesse begegnete der Kompositionsabend mit Uraufführungen von Karl Schadewitz. Die Vortragsfolge umfaßte Gesänge nach Sonetten von Eichendorff, eine Sinfonie nach E. T. A. Hoffmann und ein Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier, über welches ich im ersten Dezemberheft bereits berichtet habe. Der einheimische Künstler fand verdiente Ehrung. Von kultureller Bedeutung sind die von Walter Kunkel veranstalteten Konzerte mit Werken alter Meister, von vorbildlicher Darbietung die geistlichen Konzerte der von Hans Schindler gegründeten und geleiteten Würzburger Madrigalvereinigung. Mit rühmenswertem Eifer und in edlem Wettbewerb wird in kleineren und größeren Musikverbänden dahier musiziert. Eine abendfüllende Tonschöpfung, Liszts Oratorium „Die Legende der heiligen Elisabeth", brachte die Würzburger Liedertafel unter J. B. Zellers Direktion zur wohlgelungenen Aufführung. An auswärtigen größeren Vereinigungen hörten wir den Chor der Römischen Basiliken und der Sixtinischen Kapelle unter der Leitung von Raffaele Casimiri und den Donkosakenchor unter Serge Jaroff in ihren eigenartigen Vorzügen. Zwei Weingartner-Konzerte, einen Lieder- und einen Kammermusikabend, bestritten mit dem Komponisten erfolgreich Kräfte des hiesigen Staatskonservatoriums. Das dabei uraufgeführte Oktett Op. 73 für Streicher, Bläser und Klavier bewegt sich nach Anlage und Auswirkung in den bekannten Weingartnerschen Bahnen. Unser einheimischer Tenor Fritz Wolff, der aus stiller Verborgenheit heraus den „Loge" in den letzten Festspielen zu Bayreuth mit erstaunlichem Gelingen sang, gab einen Lieder- und Arienabend mit Dr. Hermann Zilcher am Flügel. Der hochbegabte Künstler verdient allgemeine Beachtung. Eine Reihe Solistenkonzerte verschiedenster Bewertung bereicherten das Würzburger Musikleben. Die Oper bot „Die Meistersinger" und „Tannhäuser" von Richard Wagner, den „Barbier von Sevilla" von Rossini, „Die verkaufte Braut" von Smetana, den „Troubadour" von Verdi, „Doktor Eisenbart" von Hermann Zilcher, „Mignon" von Thomas; ferner kam die „Josephslegende" von Richard Strauß mit Ami Schwaninger (Potiphars Weib) und Iril Gadescow (Joseph) als Gästen zur Aufführung. Eingehender berichte ich über die Würzburger Bühne im zweiten Musikbericht nach Ablauf der Spielzeit.

Georg Thurn.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Julius Flesch: Berufskrankheiten des Musikers. Verlag Niels Kampmann, Celle.

Als vor einiger Zeit das Monumentalwerk des Geigers Carl Flesch „Die Kunst des Violinspiels" erschien, war es mit Rücksicht auf die Größe der Arbeit auffällig, daß die Beziehungen zwischen Kunstspiel und Physiologie außer acht gelassen waren. Gerade diese Lücke, um nicht zu sagen grundsätzliche Einstellung, wurde von den, nicht immer zu sachlicher Reife gelangten Gegnern Fleschs am meisten ausgeschrotet. Es kann also kaum als zufälliges Zusammentreffen angesehen werden, wenn der Bruder des Geigers, der Wiener Arzt Dr. Julius Flesch ein Buch folgen läßt, das zwar dem Titel nach nur den Krankheiten des Musikers gewidmet ist, tatsächlich aber, den Rahmen des gestellten Themas teils durchbrechend, teils erweiternd auch längere Abhandlungen bringt, welche gerade die, im enzyklopädischen Werke des Geigers fehlenden, den Instrumentalisten aber interessierenden Teile der Anatomie und Physiologie betreffen. Ob und inwieweit zwischen den Brüdern Uebereinstimmung besteht, bleibt unbeantwortet, es gibt aber zu denken, wenn Carl Flesch das Erkennen des inneren Wesens technischer Bewegungsprobleme „den Physiologen überlassen" will, während der Arzt „das physiologisch geschulte Auge und Ohr" und „die Kenntnis der Anatomie jener Körperteile und Organe, welche bei Ausübung des betreffenden Musikinstrumentes in Betracht kommen" vom Musikpädagogen ausdrücklich fordert. Wenn wir uns nun ausschließlich der Neuerscheinung widmen, so wollen wir vorweg sagen, daß sie eine erfreuliche Bereicherung der Fachliteratur darstellt. Ein sicherer Weg die Norm verstehen zu lernen, ist das Umgrenzen des Abnormen, das Erkennen der zarten Uebergänge, wichtig auch für die Pädagogik, um die Begriffe von „richtig" oder „unrichtig", „zweckmäßig" und „unzweckmäßig" eindeutig fassen zu können. Der Autor hat hierzu einen entscheidenden Schritt getan. Daß der Musikpädagoge neuerer Prägung ernste Mithilfe dazu leisten muß, hat nicht nur der geistvolle Tübinger Physiologe Trendelenburg (Die natürlichen Grundlagen des Streichinstrumentspiels, Verlag J. Springer) schon hervorgehoben, sondern wird auch in diesem ärztlichen Werk bemerkt. Wohltuend, in einer Zeit, wo für gefühlsmäßig-instinktive Instrumentalschulung viele Worte vergeudet werden, ist es auch zu hören, daß Physiologen von Rang es als selbstverständlich hinstellen, die zweckmäßige Bewegungsform unter Kontrolle der Sinnesorgane zu schulen. Einen längeren Abschnitt widmet der Autor dem musikalischen Gedächtnis, aus welchem zusammenfassend wir ersehen, daß beim Auswendiglernen Auge, Ohr, Raum- und Tastsinn herangezogen werden sollen und daß psychische Verarbeitung sich dazu gesellen muß. In dem Kapitel „Berufseignung" wird meines Wissens zum ersten Mal der Begriff „musikalische Veranlagung" genauer bestimmt. Es ist noch gar nicht lange her, daß der Berufsmusiker, gleich dem Laien darunter nichts anderes verstanden hat, als gutes Gehör. Hat schon Dalcroze in dieser Hinsicht aufklärend gewirkt, so ist es wertvoll von medizinischer Seite zu vernehmen, daß auch rein körperliche Faktoren — nicht etwa bloß die Fingerspannweite — gründlich zu prüfen, aber auch die geistigen Momente viel differenzierter als bisher zu erwägen sind. — Der größere Teil des Buches ist den krankhaften Störungen des Musikers gewidmet, die einerseits durch pathologische Veränderungen infolge Berufsausübung eintreten können, andererseits durch ihre Besonderheit speziell den Musiker schädigen. Hier ist der Autor, der merklich über eine bedeutende Praxis in Künstlerkreisen verfügt, im eigentlichen Fahrwasser. In flüssiger Schreibweise, lebendig gestaltet durch biographische Exkursionen, gibt er dem Leser einen Einblick in sein großes Wissen und eine reiche therapeutische Erfahrung. *Hugo Seling.*

*

Neues Beethoven-Jahrbuch. Begründet und herausgegeben von Adolf Sandberger. Erster Jahrgang. Verlegt bei Benno Filser, Augsburg 1924.

Die in A. Sandbergers Studie „Zur Geschichte der Beethoven-Forschung und Beethoven-Literatur" aufgestellte Forderung nach einer Wiederbelebung des Frimmelschen Beethoven-Jahrbuches hat der verdiente Münchner Gelehrte jetzt selbst zur Tat werden lassen mit einem außerordentlich verheißungsvollen Anfang. Die Eröffnung des „Neuen Jahrbuches" mit den fast achtzigjährigen „Beiträgen zur Geschichte der Claviersonate" von Immanuel Faißt bedarf für den Kenner der spärlichen einschlägigen Fachliteratur keiner Rechtfertigung. Die Notwendigkeit dieses Neudrucks ist zugleich aber auch ein Fingerzeig dafür, wie brennend die stilistische Durchforschung der Formen und Gattungen für die Musikwissenschaft geworden ist. Die beiden Höhepunkte des Jahrbuches sind Alfred Lorenz' Untersuchung: „Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze" und Hermann von Waltershausens geistvoller Aufsatz: „Zur Dramaturgie des Fidelio". Lorenz stellt den neun Abgrenzungen Leichtentritts vier fast gleich große Teile der Durchführung des ersten Eroicasatzes gegenüber, die als Ganzes das Bild: Erster Stollen: Thesis, zweiter Stollen: Antithesis, Abgesang: Synthesis ergibt. Diese Feststellung ist in der Tat kaum minder wesentlich für die Erhellung eines heute noch weithin in Dunkel liegenden Teiles der Beethovenschen Form, als die vom Verfasser gezogenen drei Schlußfolgerungen. In dem Abschnitt „Neue Neefiana" gibt Irmgard Leux „neue Funde und Resultate" ihrer Biographie des Bonner Musikers, dessen Instrumentalwerke sie einer eingehenden Untersuchung unterzieht. — Heinrich Rietschs Aufsatz „Aus Briefen Johanns von Beethoven" bringt neue Kunde über den kleinen Bruder des großen „Hirnbeitzers", und nach derselben Seite wird der Kreis des Jahrbuches erweitert durch Theodor von Frimmels Untersuchungen: „Beethoven als Gasthausbesucher in Wien", die zwar Aeußerliches betreffen, aber auch einen ernsten Grundton im Charakter des großen Meisters durchklingen lassen. Eine italienische Arbeit: Guido Pannains „La cultura di Beethoven in Italia", und eine verdienstliche Zusammenstellung der Beethoven-Literatur 1914—1923 von Philipp Losch schließen den ersten Jahrgang des Neuen Beethoven-Jahrbuches ab.

*

Rudolf Gerber: Der Operntypus Johann Adolf Hasses. Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Hermann Abert, Fr. Kistner und Siegel, Leipzig.

Die vorliegende Arbeit ist ein Zeichen dafür, daß das Interesse an der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts noch ständig zunimmt. Der Verfasser greift den Faden seiner Untersuchungen bei Metastasio auf, den er als Vertreter „des lebensfreudigen ästhetischen Optimismus und als Sprößling jener Idee des Harmoniums, die das Jahrhundert der Aufklärung durch und durch beseelt hat" kennzeichnet. In der stilkritischen Analyse unterscheidet Gerber dann vier nach Takt, Tempo, Rhythmik und Metrik verschiedene Arientypen. Dem ersten Typus, dessen Hauptkennzeichen der Synkopencharakter ist, wird ein zweiter im $^3/_8$-Takt und mit fünftaktigem Vorder- und Nachsatz gegenübergestellt, und von diesen beiden Gruppen im Allegro heben sich — inhaltlich scharf geschieden — der den „affetto amoroso" ausdeutende dritte Typus im Andante-Allegrettotempo, und der das Empfindsame noch stärker betonende Lento-Typus IV ab. Gerbers mit peinlicher Sachlichkeit geführte Einzeluntersuchungen sind ein sehr wertvoller Ausbau unserer Kenntnis der galanten Melodieerformung, denn das Urprinzip von Hasses Melodik ist der galante Symmetrie- und Sequenzenstil „von größter Faßlichkeit" (Kirnberger). Bedeutsame Abweichungen von ihm sind nur da vorhanden, wo noch bei Hasse ein Zusammenhang mit der Ausspinnungstechnik des Barock besteht. Und in solchen Fällen — das auf Seite 84—85 erläuterte, von Gerber selbst als der Händelschen Melodik verwandt gekennzeichnete Beispiel aus Caio Fabricio beweist es — kann die metrische Untersuchung auf Grund von Riemanns allein selig machender achttaktiger Periode nicht zu richtigen stilistischen Ergebnissen führen. Das Buch Gerbers, dem eine weitere wesentliche Erhellung des Begriffes der neapolitanischen Oper zu verdanken ist, ist mit einer Fülle von sorgfältig ausgewählten Beispielen ausgestattet. Prof. Dr. *Ernst Bücken.*

*

Johann Sebastian Bach von Prof. Dr. Karl Hasse. Velhagen & Klasings Volksbücher No. 157.

Dieses neue Bach-Buch ist mehr als eine gelegentliche Vermehrung des gegenwärtig immer noch anschwellenden Bach-Schrifttums. Es zeichnet sich vielmehr gerade durch seine Gegensätzlichkeit zu dem Charakter des überwiegenden Teiles neuerer Bach-Literatur in einem Sinne aus, der es in mancher Hinsicht nicht als eine Ergänzung, sondern als eine Ablösung empfinden läßt. Hier bekennt sich (endlich einmal wieder!) ein gründlicher Kenner des ganzen Problemkomplexes mit Wärme und Kraft zu der einzig möglichen Auffassung Bachscher Kunst als stärksten Persönlichkeitsausdruck einer ebenso erregbaren wie beherrschten künstlerischen Individualität. Mit klaren und knappen Strichen zeichnet der Verfasser ein Bild der unvergleichlichen Einheitlichkeit und Einmaligkeit des Meisters. Ganz von selbst ergibt sich aus dem Niveau der Anschauungsweise die Revision der Vortragsauffassung Bachscher Musik, worüber

wichtige Andeutungen unterlaufen. Was dem Buch ein Recht auf besondere Beachtung einräumt, ist die glückliche Vereinigung von Wissenschaftlichkeit und Allgemeinverständlichkeit, die jedenfalls dazu beitragen wird, den wertvollen Gedanken, von denen es geleitet ist, in weitem Umkreis Boden zu gewinnen.

Walter Abendroth.

*

Dr. Alfred Orel: Anton Bruckner; das Werk, der Künstler, die Zeit. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig.

Dies stattliche Werk über Bruckner enthält zunächst in wohldurchdachter Anordnung die Querschnitte durch Bruckners Schaffen und gibt zusammenhängende Aufklärung über seine Harmonik, Thematik, Rhythmik, Kontrapunkt, dann über die Instrumentierung und die sinfonische Form, zuletzt über die Gattungen seiner Gesangmusik. Mit der Harmonik sind wir gleich mitten in der Sache, und in meisterlicher Beherrschung des weitschichtigen Stoffes behandelt der Wiener Dozent die harmonische Folgerichtigkeit bei Bruckner. Treffend sind die Bemerkungen über Wesen und Bedeutung der Chromatik, über die einzelnen Akkordgebilde, denen der Sinfoniker so eigenartige, elementare Wirkungen zu entlocken weiß. Gut gesehen ist ferner das Ineinander von Melodie und Harmonie. Die Formen des Brucknerschen Rhythmus sind in ihrem einzelnen wie in ihrem gleichzeitigen Auftreten scharf erfaßt. Wo es sich um fließende Form handelt, betont Orel mit Recht die „komplementären" Bildungen, die nirgends eine Stockung aufkommen lassen (Anfang der Achten!). Das Auseinandertreten der Gegensätze aber findet seine Erklärung, sobald man größere Formzusammenhänge überblicken lernt. Dem, was über die Fuge Bruckners, über seine Unisoni gesagt ist, stimmen wir gerne bei. Hervorzuheben ist auch, wie Orel gerade das vielangefochtene Brucknersche Finale aus sich selbst rechtfertigt: „Die innere Ordnung wird vielleicht gerade in den Schlußsätzen . . . bei genauer Betrachtung am deutlichsten." Was die Art und Weise betrifft, wie Bruckner variiert, so wäre wohl zwischen der überlieferten Variationsform (die Bruckner nicht liebt) und den eigentlichen Varianten (über die er selbstherrlich verfügt) klarer zu scheiden. Im Abschnitt über die Orchesterfarben wird bemerkt, daß ein Instrument sehr selten auf lange Zeit ununterbrochen solistisch hervortrete. Vielleicht wäre es richtiger, den solistischen Eindruck überhaupt in Frage zu stellen. — Dem betrachtsamen Teile folgt eine warme Darstellung alles dessen, was zum Leben und Kämpfen des Helden gehört. Bezüglich der allgemeinen Einordnung Bruckners versucht Orel, die Linien und Wege nicht bloß nach dem zu ziehen, was vorausging (hier hätten wir Mozart breiteren Raum gewünscht), sondern auch noch auf das, was folgte, einzugehen (z. B. auf Mahler). Der Anhang bringt Stammbaum, Schrifttum, Namen- und Sachverzeichnis und schöne, übersichtliche Tafeln der Werke und zur Lebensgeschichte Bruckners. Mit Unerschrockenheit beantragt der Verfasser schließlich von 1927 an eine wissenschaftliche Gesamtausgabe, welche ohne falsche Rücksicht die Eingriffe und Uebergriffe der „Freunde" in Bruckners Werk klarlegt. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Wie ich zum Arminschen Stauprinzip kam. Ein Schriftchen über Stimmbildung für Suchende von Prof. Ludwig Feuerlein. Mit Beispielen von Erfolgen aus der Praxis. 3. Aufl. Mimir-Verlag, Stuttgart 1925.

Prof. Feuerlein schreibt hier in seiner temperamentvollen Art als unentwegter Vorkämpfer des Stauprinzips. Für Freunde und Gegner gleich interessant.

*

Dr. Herbert Biehle: Georg Schumann. Eine Biographie. Verlag Ernst Bisping, Münster i. W. 1925.

Die Schrift erscheint zum 25jährigen Jubiläum Georg Schumanns als Dirigent der Berliner Singakademie. Der Verfasser schildert hier den Menschen und Künstler, vor allem aber den Komponisten Georg Schumann in schlichter, sachlicher Darstellung. Von dem kompositorischen Schaffen Schumanns weiß man im allgemeinen nicht viel. Vielleicht vermag dieses Büchlein etwas davon gut zu machen, zumal im Hinblick auf seine Chorwerke.

*

Lebensgeschichten großer Menschen: Johann Sebastian Bach als „Legende" erzählt von Heinrich Sitte. Erich Reiß-Verlag, Berlin 1925.

Sitte ist ein enthusiastischer Verehrer des Meisters, doch ist er nicht einseitig und stellt seine „Legende" auf den festen Boden der Historie. Buchausstattung (Faksimiles, Bilder von J. S. Bach dem Enkel) und stilistisch angenehme Darstellung empfehlen das Buch trotz der manchmal etwas reichlichen Poesie. Sitte läßt sich wenigstens nicht zu historischen Verrenkungen verführen und ist über die „Prosaische" Bach-Literatur gut unterrichtet. *A. K.*

*

Meyers Lexikon in zwölf Bänden. Siebente Auflage. Band 3 in Halbleder gebunden 33 Mk. Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig.

Soeben ist von „Meyers Lexikon" der dritte Band erschienen, der von „Conti" bis „Engmäuler" reicht. Vergegenwärtigt man sich, daß in diesem Teile des Alphabets alles, was mit den Stichwörtern Dampf, Deutsch, Eisen, Elektrizität zusammenhängt, zu behandeln und nach dem neuesten Stand darzustellen war, so kann man wenigstens ungefähr ermessen, welche ungeheure Arbeit hier geleistet werden mußte und geleistet worden ist. Welche Fülle Stoff ist z. B. in dem 108 Spalten umfassenden Artikel „Deutsches Reich" gemeistert, dessen wechselvolle jüngste Geschichte erfreulicherweise breiter dargestellt und bis 14. August 1925 fortgeführt worden ist. In ausführlichen Artikeln ist klar und übersichtlich die „Deutsche Kunst" und „Deutsche Literatur" (33 Spalten mit 1 Karte) behandelt, dem „Deutschtum im Ausland" ist ein solcher von 16 Spalten mit 2 Karten gewidmet. Was Deutschland an wirtschaftlichen Hilfsquellen verloren hat, bringen uns die Artikel „Deutsch-Ostafrika", „Deutsch-Westafrika", „Elsaß-Lothringen" zum Bewußtsein, Deutschlands drückende Verpflichtung der Artikel „Dawes-Gutachten". Stichproben zeigen den Band auf allen anderen Gebieten auf der Höhe. Besonders reiche Ausbeute an Neuem und Neuestem ist in den Technik und Naturwissenschaften behandelnden Beiträgen aufgespeichert. Im ganzen enthält der Band 39 farbige und schwarze Tafeln, ferner 8 illustrierte Textbeilagen im Umfang von 4—10 Seiten, 21 politische, physikalische, geschichtliche, geologische und statistische Karten, sowie 6 Stadtpläne mit Straßenverzeichnissen. Die Wiedergabe der Tafeln und Karten wie auch der zahlreichen instruktiven Textbilder verdient höchstes Lob, die sachliche und unparteiische Behandlung des Textes volle Anerkennung.

Musikalien

Joseph Meßner: Messe in D, Op. 4. Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg, Wien.

Der Salzburger Domkantor hat seiner Messe sowohl harmonisch wie instrumental jene unkomplizierte Form gegeben, welche der für einen bestimmten kirchlichen Zweck gedachten Aufführung keinerlei nennenswerte Schwierigkeiten bereitet. Dem Vokalpart (Soli und gemischter Chor) stehen gegenüber Orgel, zwei Hörner und Trompeten, drei Posaunen und Pauken. Der Wert des Werkes kennzeichnet sich in der durch Zugrundelegung von Charaktermotiven (Gott Vater, Erlöser, Heiliger Geist usw.) gewährleisteten Einheitlichkeit und Konsequenz der Durchführung, durch treffliche melodische Führung der nicht sonderlich stark belasteten Gesangstimmen, ferner durch eine gediegene, meist diatonisch behandelte Kontrapunktik des Gesamtkörpers, und schließlich durch eine den Texteswörten liebevoll und sinngemäß nachspürende Ausdruckssprache. Die teils als Stütze dienenden, teils selbständig verwendeten Instrumente fügen sich recht gut dem Klangbilde ein und lassen den übrigens häufig unisono geführten Gesangstimmen genügend Bewegungsfreiheit. Der Ausdruck ist — wie gesagt — lebenswarm, ohne daß es allerdings zu irgend welchen ganz besonders tief ergreifenden oder überwältigenden Eindrücken kommt. Immerhin vermögen Stellen, wie die große Steigerung im „Kyrie" oder die Worte „tu solus altissimus" im „Gloria", dann im „Benedictus" der mild ausklingende Gesang des Fernchors stark zu fesseln. Das etwas starre Festhalten an älteren harmonischen Wendungen ist wohl auf eine bewußte Anlehnung an Ueberkommenes zurückzuführen.

*

Paul Müller: Streichquartett in Es dur. Op. 4. Verlag Simrock.

Eine gediegene Arbeit, ein mit sicherem instrumentalem Klanggefühl, in natürlich fließender Sprache niedergeschriebenes warmblütiges Werk. Allerdings auch nicht ganz frei von Eklektizismus. Das Anfangsmotiv des zweiten Satzes mit seinen drei gleichlautenden Tönen gemahnt etwas auffallend an ein großes Vorbild, und im sehnsüchtig klagenden, vorhaltsreichen und chromatisch dahingleitendem Adagiosatz macht sich Griegscher Einfluß bemerkbar. Dessenungeachtet aber ist an der Ehrlichkeit des lebenswarm gestaltenden und auf starke Spannungen bedachten Komponisten nicht zu zweifeln. *E. Rhode.*

Edmund Weiß: Den lieben Kleinen. Liedersammlung für die Grundschule. Verlag E. Weiß, Göllsdorf-Rottweil (Württ.).
Ein Werkchen, das nach Auswahl und Stoffanordnung durchaus gut zu bewerten ist, eine Liedersammlung, die auch allen äußerlichen Ansprüchen, die bei solchen Schulbüchern gestellt werden, gerecht wird.

*

Stephan Krehl: Suite in fünf Sätzen für Streichquartett (Simrock).
Zunächst äußerlich betrachtet eine liebenswert pünktlich und sauber gehaltene Arbeit, ein durchsichtiger und filigranartiger Quartettsatz, von dem viel zu lernen ist. Alles von feiner Ausgeglichenheit,von stetem Fluß erfüllt. Das technisch nirgends über mittlere Schwierigkeit hinausgehende Werkchen ist eine wirkliche Bereicherung der „im Haus" brauchbaren Streichquartettmusik.

*

Walther Geiser: Streichquartett Op. 6. Hug, Zürich und Leipzig.
Ein dreisätziges Werk, das einen Zug ins Große besitzt, originale Züge und ein offenbar gut fundiertes technisches Können aufweist, wenngleich die äußere Art, sich zu gebärden, ob bewußt oder unbewußt, Hindemith nachgeahmt ist. *R. G.*

*

Emil Petschnig: Zwei Balladen für Gesang und Klavier. Verlag Albert J. Gutmann.
— Drei Balladen von Börries Freiherrn von Münchhausen. Für Bariton und Pianoforte vertont. Verlag M. F. Aichwalder, Wien.
So reichhaltig auch die moderne Liedkomposition ist, so wird doch der Balladensänger selten etwas wirklich Geeignetes finden. Erfreulich Neues und Gelungenes bringt Emil Petschnig: Klare Gesangskonturen, treffende klavieristische Untermalung, deutliche Scheidung epischer, lyrischer und dramatischer Partien. Mit einfachen musikalischen Mitteln weiß der Komponist doch charakteristische Wirkungen zu erzielen.

*

Ewald Strässer: Streichquartett No. 5 g moll Op. 52, Partitur. Steingräber-Verlag, Leipzig.
Ein klangschönes Werk voll Kraft und Frische. Keine Papiermusik, vielmehr eine Freude für jede Quartettvereinigung.

*

Richard Trunk: Kinderlieder nach Gedichten von Albert Sergel. Op. 44. Heft I und II. Verlag Otto Halbreiter, München.
In der Masse der jährlichen Liedproduktion wirken Trunks Kinderlieder wie eine Erlösung.

*

Willy Reske: Sieben schlichte geistliche Lieder nach Gedichten von Maria Sauer (Op. 25). Verlag K. Jüterbock, Königsberg i. Pr.

*

Fritz Binder: Ständchen. Dichtung von Th. Storm für hohe Singstimme und Klavier. Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig.
Ein reizendes Liedchen, vor allem auch in der Begleitung.

*

Edmund Nick: Fünf Lieder von Herm. Hesse für eine Singstimme und Klavier. Verlag Julius Hainauer, Breslau.
Die zarte Stimmung Hessescher Lyrik ist musikalisch fein, doch unaufdringlich verwertet.

*

L. Boslet: Drei Orgelstücke großer Meister. Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.

*

Johannes Schrenk: Sechzehn Choralvorspiele für die Orgel. Musikverlag Joh. Jehle.
Als Anhang sind zwei Choralvorspiele des Verlegers selbst beigegeben. Für Unterricht und Gottesdienst gut zu gebrauchen.

*

Theodor Rittmannsberger: Lachende Liebe Op. 5. — Unserer Mutter Kinderlieder zur Gitarre gesungen Op. 7. — Lieder aus dem Venusgärtlein (Dichtungen von Kurt Siemers) Op. 9. — Graue Tage (Gedichte von Peter Sturmbusch) Op. 11. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.
Das ist etwas für den Gitarrespieler. Der Satz ist meist nicht schwer. Die hübschen Sammlungen seien allen empfohlen, die das Gitarrespiel als ernsthafte Kunstübung betreiben.

*

G. Rüdinger: Sause, Ninne, sause. Zwölf Volkskinderlieder für 1—3 Singstimmen bearbeitet. Op. 55. Volksvereinsverlag M.Gladbach.
Empfehlenswert wie alle Hefte dieser vorbildlichen Sammlung guter Hausmusik.

Johannes Hatzfeld: Kling Klang Kloria.
Ein kleines Maispiel mit Liedern und Tänzen für dreistimmigen Kinderchor.

*

Richard Schubert: Die Engel und die Hirten. Einlage zum Offertorium in der Christnacht für gemischten Chor, zwei Flöten, Oboe, zwei Violinen, Bratsche und Baß. Op. 45. Verlag Franz Goerlich, Breslau. — *Erich Bartel:* Weihnacht, Melodram von E. v. Wildenbruch. Verlag Ed. Block, Berlin C. 2, Brüderstr. 1. — Aus dem gleichen Verlag: *Walter Kühn:* Das Lied von der Stillen Nacht (Op. 13). Melodram von Fr. W. Fuchs. — *Wilh. Schnippering:* Zu Betlehem geboren (Op. 39). Weihnachtsliederoratorium nach Worten der Heiligen Schrift unter Benutzung bekannter Weihnachtslieder mit lebenden Bildern für Soli, gemischten Chor, Klavier und Streichquintett oder Klavier allein. Verlag L. Schwann, Düsseldorf. — Aus dem Jungbrunnen-Verlag, Offenburg: *Ad. Egler:* Ehre sei Gott in der Höhe! (Op. 45) für dreistimmigen Frauen- (Schüler-) Chor und vierstimmigen Männerchor, ad lib. Trombe in B, zwei Hörner in F und Posaune. — Aus dem gleichen Verlag: Fünf Englein kommen gesungen. Ein deutsches Weihnachtsspiel für Kinder in zwei Bildern. Von *Erika Ebert.* — Kleine Weihnachtskantate zu Worten von Matthias Claudius von *Walter Hensel* im Bärenreiter Verlag zu Augsburg. Besetzung: dreistimmiger gemischter Chor, Kinderchor, Flöte, Streich- und Zupfinstrumente, Vorsänger und Vorsängerinnen. *A. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Hugo Wolfs* Oper „Corregidor", die in den letzten Jahren nur selten auf deutschen Bühnen zu hören war, soll in Braunschweig, Duisburg und Stettin zur Aufführung gelangen.

— *Roderich von Mojsisovics* „Weihnachts-Kantilene" (Verlag Steingraeber) gelangte diese Spielzeit in Aschaffenburg, Bitterfeld, Chemnitz, Danzig, Dresden, Eßlingen und Hersbruck zur Aufführung. Die Partitur des Werkes ist soeben in 2. Auflage erschienen. — Einen Liederzyklus des gleichen Komponisten „Träume am Fenster" bringt im kommenden Frühjahre Kammersänger Prof. Ludwig *Heß* in Breslau und Berlin zur Ur- bezw. Erstaufführung.

— Hans *Pfitzner*, der zurzeit in Wien weilt, wird nach einer Vereinbarung mit Direktor Schalk an der Wiener Staatsoper Ende Januar unter eigner Leitung „Die Rose vom Liebesgarten" neu inszeniert zur Aufführung bringen.

— Die heurige Opernsaison am Teatro Comunale in Bologna wurde in festlicher Weise mit „Siegfried" eröffnet. Damit bekundete Bologna die Absicht, seine traditionelle Pflege der Musik Wagners, den es mit Stolz zu seinen Ehrenbürgern zählt, fortzusetzen. Zur Leitung dieser Aufführung wurde Antonio *Guarnieri* berufen.

— Der Hermannstädter Männergesangverein (Hermannstadt-Siebenbürgen, Leiter Kgl. Musikdirektor Arthur Stubbe) beabsichtigt im Sommer 1926 eine Konzertreise durch Deutschland zu machen und dabei in München, Nürnberg, Stuttgart, Frankfurt a. M., Köln, Hamburg, Hannover, Berlin und Leipzig zu konzertieren.

— Frau *Elsa Reger* hat begonnen, zum Zweck von Anschaffungen für das Reger-Archiv in Abständen von einigen Monaten Konzerte in den Räumen des Archivs (im Schloß zu Weimar) zu veranstalten, die dem Schaffen des Meisters gewidmet sind, aber auch regelmäßig einen lebenden Komponisten zu Worte kommen lassen. Die akustisch ausgezeichneten schönen Räume fassen etwa 50 Personen. Es kamen bisher zur Wiedergabe: Lieder, Klavierstücke, Suite im alten Stil für Violine, Duo für zwei Violinen von *Reger*, Klavierstücke von *Haas*, Klarinettensonate von H. O. *Hiege* (Kassel), ausgeführt von Cläre v. *Conta*, Kammersängerin Gertrud *Fischer-Maretzky*, Prof. *Hinze-Reinhold*, Maria *Nitsche*, Prof. Robert *Reitz*, Max und Hilde *Strub*, die sich alle in selbstloser Weise zur Verfügung gestellt haben. Vielleicht findet dies Beispiel Nachahmung, um der Erinnerung an Reger tatkräftig zu dienen und dem Archiv Ausdehnungsmöglichkeit zu geben.

— Die Wiener Staatsoper hat *Kreneks* neues Ballett „Mammon", Handlung von H. Kröller, zur Aufführung erworben.

— Hermann *Grabners* Variationen über ein Thema von Joh. Seb. Bach Op. 14, für großes Orchester, kommen demnächst in Salzburg unter Leitung Hermann v. *Schmeidels* zur Aufführung.

— Waldemar von *Baußnerns* Christmotette „Die Geburt Jesu" (Verlag Rob. Forberg, Leipzig) wurde seit Erscheinen vor Jahresfrist in nachstehenden Orten aufgeführt: Berlin, Köln, Barmen,

München-Gladbach, Marienburg, Breslau, Hermannstadt, Magdeburg, Schweinfurt, Jena, Surgsolms, Neubrandenburg und Kiel, außerdem steht in einer Anzahl weiterer Orte die Wiedergabe noch bevor.

— In dieser Spielzeit gelangen am Badischen Landestheater in Karlsruhe u. a. *E. T. A. Hoffmanns* „Undine", *Pfitzners* „Christelflein" und *Cornelius'* „Gunlöd" zur Aufführung.

— Die Deutsche Brahms-Gesellschaft hat sich entschlossen, Ende Mai 1926 das Sechste Deutsche Brahms-Fest in Heidelberg abzuhalten. Wilhelm *Furtwängler* hat wiederum die musikalische Führung übernommen und als Festorchester wurden die Berliner Philharmoniker gewonnen.

— Am 11. Dezember wurde in Altona von der Singakademie unter Leitung von Prof. Felix *Woyrsch* ein Werk für gemischten Chor mit Baritonsolo und Orchester, „Hyperion" von Rich. *Wetz*, als Neuheit aufgeführt. Das gleiche Werk wird auch durch Siegmund von *Hausegger* im Laufe des Konzertwinters in München aufgeführt werden. Rich. Wetz' soeben erschienenes „Requiem" h moll gelangte unter Peter *Raabe* in Aachen und im Laufe des Winters in Erfurt zur Aufführung.

— *Poldinis* komische Oper „Hochzeit im Fasching", die bei ihrer Uraufführung in Dresden starken Erfolg hatte, wird noch in dieser Spielzeit an der Wiener Staatsoper zur Aufführung gelangen.

— Egon *Kornauth* hat ein Nonett für Bläser und Streicher geschrieben, das von den Bläsern der Wiener Philharmoniker aus der Taufe gehoben wird. Das Werk erscheint im Wiener Verlag Herzmansky.

— Umberto *Giordano*, der erfolgreiche Komponist des „André Chenier", hat eine komische Oper „Le roi" geschrieben, die an der Mailänder Scala herauskommen wird. Das Buch stammt von G. Forzana.

— Nachdem die Barmer Konzertgesellschaft vor einigen Jahren ihren Dirigenten Erich Kleiber an Düsseldorf hatte abgeben müssen, verliert sie mit Ende des Winters ihren jetzigen hervorragenden Leiter, den Hagener städtischen Musikdirektor Hans *Weisbach*, der als Nachfolger Panzners gleichfalls dorthin berufen wurde.

— Der Magistrat der Stadt Erfurt hatte beschlossen, den Oberspielleiter Dr. Hans *Schüler* zum Operndirektor zu ernennen und ihm gleichzeitig den Intendantenposten vom Jahre 1928 an zuzusichern, zu welcher Zeit Intendant William *Schirmer* in den Ruhestand treten sollte. Die Stadtverordnetenversammlung hat jedoch dem Vorschlag des Magistrats nicht zugestimmt, da sie sich in wirtschaftlich ungünstiger Zeit nicht auf so lange hinaus binden wollte. Deshalb hat Dr. Schüler einen Ruf als Oberspielleiter an das Staatstheater in Wiesbaden (Intendant Dr. Hagemann) angenommen.

— Otto *Volkmann*, der städtische Musikdirektor von Osnabrück, dirigiert in diesem Winter auf Einladung der Intendanz eine Anzahl Opern, darunter Tschaikowskys „Onegin", Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" etc. — Mozarts „Zauberflöte" ist bereits mit größtem Erfolge unter seiner Leitung in Szene gegangen.

— Oberspielleiter Dr. Otto *Erhardt* (Stuttgart) erhielt die Berufung, im Theater Gran Liceo in Barcelona „Tristan und Isolde" und „Parsifal" zu inszenieren. Dirigent wird Generalmusikdirektor Egon *Pollak* in Hamburg sein.

— Elsbeth *Bergmann*, jugendlich dramatische Sängerin vom Deutschen Nationaltheater Weimar, hat sich mit dem bekannten Bach-Spieler, Prof. Robert *Reitz*, vermählt.

— Der Leipziger Orgel- und Klaviervirtuose Sigfrid *Karg-Elert* hat eine Berufung an das Internationale Middlesex-College of Music in London als Professor für Komposition erhalten.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Folgende Erstaufführungen fanden statt:

Clemens von *Franckenstein:* „Li-Tai-Pe" am 26. Dezember unter Generalmusikdirektor Ferdinand *Wagner* am Badischen Landestheater in Karlsruhe.

Folgende Erstaufführungen stehen bevor:

Richard *Rosenberg:* „Der Geiger von Gmünd" (Text von R. Rosenberg und Bruno Saatze) am Staatstheater in Dortmund im Frühjahr (Uraufführung).

Hans *Gál:* „Die heilige Ente" demnächst am Prager deutschen Theater.

Konzertwerke

Folgende Uraufführungen fanden statt:

Gerard *Bunk:* „I. Sinfonie" durch das Landestheaterorchester in Karlsruhe unter Ferdinand *Wagner*.

Joseph *Meßner:* „II. Sinfonie" durch das Städtische Orchester in Duisburg unter Generalmusikdirektor Paul *Scheinpflug*.

TODESNACHRICHTEN

— Der aus dem Kriege 1870/71 her bekannte „Trompeter von Vionville" Gerhard *Boßmann* ist, 80 Jahre alt, in Wesel gestorben.

— In Paris ist, 82 Jahre alt, der bekannteste französische Organist der Gegenwart Eugene *Gigout* gestorben. Er war ein Schüler von Saint-Saëns im Orgelspiel und hat auch zahlreiche Werke komponiert.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters, das für das laufende Spieljahr bereits einen Fehlbetrag von einer Million Mark aufweist, hat bekanntgemacht, daß wegen Gefährdung des Fortbestandes des Theaters vorerst keine Verträge erneuert werden können.

— In Alexandrien wurde ein neues großes Theater „Mohammed Ali" gebaut. Der Leiter desselben verpflichtete Pietro *Mascagni* zum musikalischen Oberleiter.

— In Weimar löste sich der dortige, schon lange bestehende Volkschor auf infolge Mangel an Beteiligung. Die Anzeige, die davon Kenntnis gibt, enthält u. a. folgende Zeilen: . . . „vor allem ist es ein *Mangel an Interesse*, wie er für eine Stadt wie Weimar nicht beschämender gedacht werden kann. Von dem so oft zitierten „Weimargeist" ist da wirklich nur sehr wenig zu merken. Der künstlerische Ruf unserer Stadt wird nicht gewinnen, wenn es heißt, daß die Proben zu einem Werk, wie der Johannespassion, einfach aus Mangel an Beteiligung scheitern und daß aus demselben Grunde das gesamte Reger-Fest entweder überhaupt nicht oder ohne Choraufführungen stattfindet." (Auch ein Beitrag zu dem vielberufenen geistigen und kulturellen Wiederaufbau Deutschlands.)

— Die Deutsche Musikakademie in Prag ist in ihrem Bestand gefährdet durch die Maßnahme des Tschechischen Staates, welche die schon an sich ungenügende Unterstützung von 300 000 Tschechenkronen auf 100 000 herabsetzte. In einer Kundgebung im Deutschen Haus in Prag erhoben die dortigen Deutschen und deutschen Vertreter von Provinzstädten energischen Protest dagegen und beschlossen, die fehlenden 200 000 Kronen durch freiwillige Spenden wirtschaftlicher Verbände aufzubringen.

— Zum 100. Todestag Johann Peter *Hebels* gibt der Julius-Umbach-Verlag in Kandern (Baden) alle auffindbaren Melodien zu den alemannischen Gedichten des Dichters heraus. Entgegen der üblichen Meinung, daß es nur wenige Weisen zu diesen Gedichten gibt, hat der Herausgeber K. F. *Rieber* 40 Melodien aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts gesammelt. Die meisten stammen aus dem Freundeskreis oder dem Nachlaß Hebels.

— Richard *Greß'* geistliche Chöre a cappella Op. 18 (voriges Jahr in Stuttgart uraufgeführt durch die Hollesche Madrigalvereinigung) sind nunmehr im Verlag Tischer & Jagenberg, Köln, erschienen. Lieder Op. 21 und kleinere Madrigale Op. 27 von R. Greß werden nächstdem im Verlag Ludwig Doblinger, Wien, erscheinen.

* * *

Berichtigungen. In der im 1. Dezember-Heft durch Professor *Psachos* (Athen) mitgeteilten „Tonreihe der Orgel für byzantinische Musik" gehört bei Nr. 15 das „*h.—(si)*" weg, dagegen muß bei Nr. 16 „*h.—(si)*" und bei Nr. 32 „*e.—(mi)*" stehen.

*

Weiter schreibt uns Robert Hernried: In meinem Aufsatz „Eugenie Schumanns Erinnerungen" (2. Dezember-Heft) hat sich durch Auslassung zweier Zeilen der ersten Niederschrift ein sinnstörender Irrtum eingeschlichen. Ferdinand Schumann, der zweite Sohn Robert und Klara Schumanns, starb an einer im deutsch-französischen Kriege erworbenen Krankheit, deren Folgeerscheinungen ihn zum Morphinisten machten, erst nach langen Jahren. Sein jüngerer Bruder Felix dagegen starb bereits im Alter von 24 Jahren. *Dessen* Briefe und Gedichte (nicht die Ferdinands) sind es, die ich als hochtalentiert, ja genialisch bezeichnen wollte.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 9

E. T. A. Hoffmann als Musiker / Von Dr. Erwin Kroll (Königsberg)

Zum 150. Geburtstage

Wohl selten ist das Wesen des Ewig-Künstlerischen und seine Stellung zu den menschlichen Besonderheiten des Ich, zur Tücke des Alltages und zur Schwere der Umwelt so im Tiefsten erlebt, so unheimlich persönlich gestaltet worden, wie durch E. T. A. Hoffmann. Man muß schon in die Zeiten der italienischen Renaissance zurückgehen, um einem Künstler zu begegnen, der seine *Vielseitigkeit* besaß. Musiker, Maler und Dichter in einer Person, dazu hervorragender Jurist kann Hoffmann als der vollendete Typus des „romantischen" Menschen gelten. Belanglos, ob man ihn dereinst darum zu den *ganz* Großen, Unentbehrlichen rechnen wird, sicher ist er uns heute eine der merkwürdigsten und anziehendsten Erscheinungen in der Geschichte des Künstlertums; merkwürdig nicht nur in seinem Leben, sondern auch durch die diesem Leben entspringende Eigenart und Fernwirkung seines Schaffens. Freilich ist dieses Schaffen, so sehr es die ahnungslosen Zeitgenossen zunächst entzündete, nach Menschenaltern völliger Versunkenheit bei uns erst neuerdings zu voller Wirkung gelangt, nachdem das Ausland sich des Dichters schon längst bemächtigt hatte. Und nun wird uns Hoffmann mehr, als was er in Frankreich gilt, mehr, als ein glänzender, das Grausige bevorzugender Novellist, mehr, als willkommenes Ausbeutungsobjekt für geschickte Opernlibrettisten. Er offenbart sich neben Kleist, dem Dramatiker, und Eichendorff, dem Lyriker, als *der große Epiker der Romantik*, der uns über die Dinge zwischen Himmel und Erde Letztes zu sagen weiß. In seinem allumfassenden Künstlergeiste spiegelt sich überdies die deutsche *Musikanschauung* um die Wende des 18. Jahrhunderts wider.

Wenn also Kapellmeister Kreisler, diese „tiefste Konzeption des deutschen Musikers", ebenbürtig neben die Gestalten eines Faust, Don Juan und Werther tritt, so ist diese Aeußerung Spenglers bezeichnend für das Streben unserer seltsam entwurzelten Gegenwart, ihren Geistesverwandten in einem Künstler zu suchen, der vor hundert Jahren angesichts eines schon damals drohenden Chaos die Einsamkeit seiner Seele hinausrief und zu tollen Gestalten verdichtete; zu Gestalten, welche heute noch leben, weil sie, anders geartet wie die Schemen seiner romantischen Dichterfreunde und Serapionsbrüder, mit Herzblut getränkt sind. Sehen wir auch den Menschen Hoffmann an dem Zwiespalt zwischen Kunst und Leben schließlich zugrunde gehen, die zeitweilige romantische Ueberbrückung dieses Zwiespaltes durch eine einzigartige Mischung von kühner Phantastik und scharfem Wirklichkeitssinn, bitterer Ironie und warmem Humor macht ihn uns unsterblich und läßt ihn fortleben in jener unvergeßlichen Doppelgestalt: als königlich preußischen Kammergerichtsrat, der eigentlich ein gekrönter Salamanderfürst und Beherrscher aller Reiche der Kunst war. — Belastet mit dem Erbteil eines der Scholle entwurzelten genialen Vaters und einer hysterischen Mutter, von den Ahnen her wohl einen Schuß polnischen und ungarischen Blutes in den Adern verspürend, zeigte Hoffmann dennoch die durch den Zwang einer schrullenhaften Umgebung gesteigerte widerspruchsvolle ostpreußische Stammesart. Ein durch die Unzulänglichkeit des eigenen und fremden Aeußeren früh geweckter ironischer Beobachtungssinn überdeckte sein sehnsüchtiges Gefühl, und dieses band sich immer stärker an die *Neigung zur Musik*, die nun wie ein mächtiger Strom, teils unterirdisch, teils mächtig emporbrodelnd sein seltsam-rastloses Erdenpilgern begleitet. Und wie sich hinter dem skurrilen Ironiker der hingebende Freund verbarg, so konnte der Kontrapunktiker in ihm nie ganz den Lyriker verleugnen. Bachs Fugen und das Melos des Mozartschen Don Juan



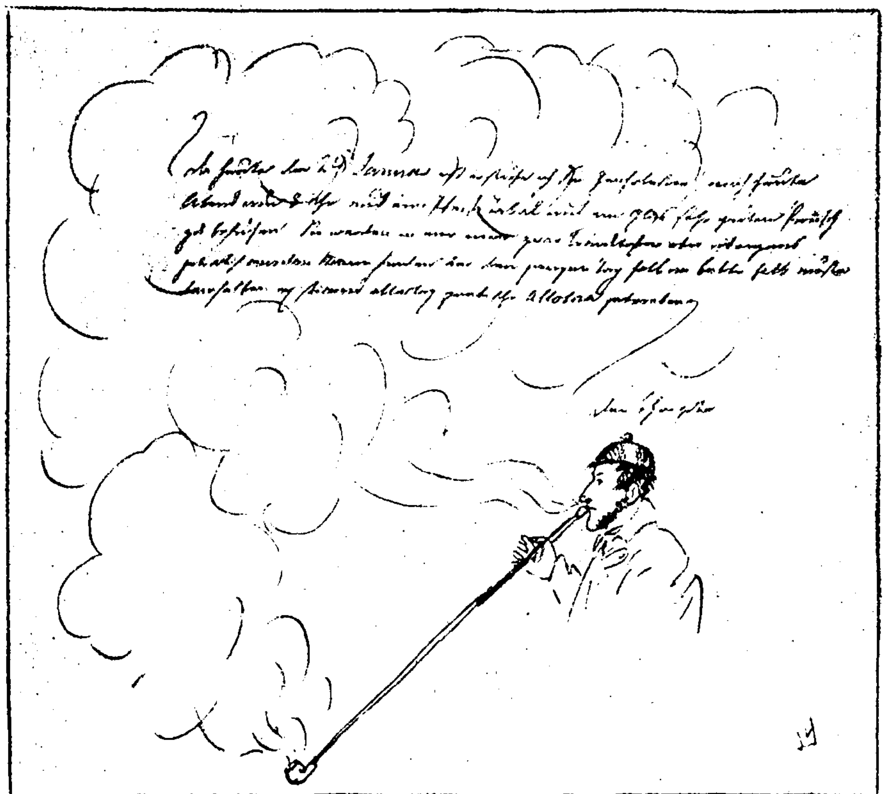
E. T. A. Hoffmann
Nach dem Gemälde von Wilhelm Hensel

standen so als entscheidende Jugendeindrücke an den Grenzen seines Wesens.

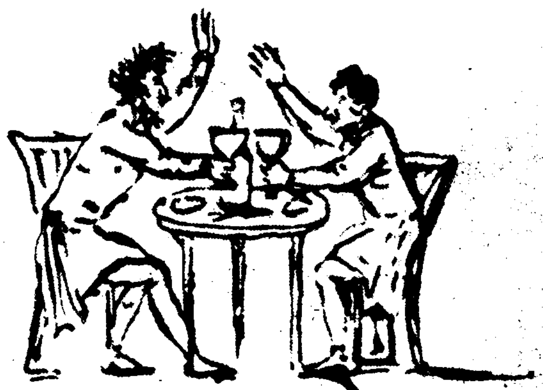
Nach dem Enthusiasmus der Königsberger Jugendjahre erhoffte der unter dem Joch eines als selbstverständlich übernommenen Beamtentums Seufzende von der Kunst nicht mehr allzuviel; sie wurde ihm Gegenstand mehr oder minder emsigen *Dilettierens.* Als Napoleons Heere den preußischen Staat zertrümmerten, verwandelte sich der Regierungsrat in den *Kapellmeister* und kostete fast ein Jahrzehnt lang Freuden und Bitternisse des heiß ersehnten Musikertums. Zunächst führte ihn in Berlin die Not eines Hungerjahres und das die Einsamkeit ausfüllende Studium alter Meister der Polyphonie zu künstlerischer Vertiefung und zur Klarheit über das ihm innewohnende romantische Weltgefühl. Die Frucht dieser Erlebnisse waren auf musikalischem Gebiete einige geistliche Vokalhymnen, in denen der Gesinnungsgenosse Wackenroders seinem Nazarenertum ergreifenden Ausdruck verlieh, auf literarischem die Novelle „Ritter Gluck“, ein zum künstlerischen Glaubensbekenntnis geweiteter Protest gegen das schale Berliner Musiktreiben um die Jahrhundertwende. In Bamberg fand er das ersehnte Künstlerparadies nicht; wohl aber ließen während jener entscheidenden Jahre die trüben Erfahrungen des von der Tücke der Objekte verfolgten Musikers sowie die Herzensnöte des von dämonischer Wirklichkeitsgier und hoffnungsloser, keuschester Liebe hin und her geworfenen Menschen unmerklich das *Dichterische* in ihm emporwachsen. Als er Bamberg verließ, war auch seine reifste und persönlichste Musikschöpfung, die Oper „*Undine*“, bereits innerlich empfangen, und das Dresden-Leipziger Jahr 1813/1814 bescherte ihm zwar noch die Genugtuung, seinen Befähigungsnachweis als Dirigent an ehrwürdiger Stätte erbringen zu können, zeigte aber auch die durch den Zuspruch der Freunde und äußere Not bedingte Absage an die Künstlerträume. Ins Joch des Beamtentums zurückgekehrt, hat sich der Kammergerichtsrat nur noch gelegentlich kompositorisch betätigt. Das Ungenügende alles Wirklichen kämpfte er nun in den mit Devrient durchzechten Nächten nieder. Sein aus der Rezensententätigkeit sich entwickelndes poetisches Schaffen sank in Berlin zuweilen fast zur Unterhaltungsschriftstellerei herab, erhob sich aber gegen Ende seines Lebens noch einmal zu voller, musikalisch-gesättigter Pracht. *Dem Musiker Hoffmann freilich blieb die bis zuletzt ersehnte schöpferische Erneuerung versagt.*

Von dem Lebenswerke des Dichters ragen aber zum mindesten die Gestalten des „Ritter Gluck“, „Klein Zaches“ und des „Goldenen Topfes“ in die Gefilde jener höheren Wirklichkeit, die ein Zeichen ganz großer Kunst ist.

Hoffmanns eigenartige Entwicklung vom Komponisten über den Musikschriftsteller zum Poeten machte ihn, dessen dichterisches Schaffen von der Wahl und dem Aufbau seiner Stoffe an bis zu den Mitteln der sprachlichen Darstellung, ja bis zur Zeichensetzung hinunter, *musikalisch bedingt* wurde, als einen der ersten fähig, Wesen und Wirkungen der geliebten Kunst mit den Kräften des neuen romantischen Weltgefühls zu erfassen. So erkennt er als einer der Ersten die wahre Größe J. S. Bachs und die überragende Bedeutung Beethovens, so gibt er, der norddeutsche Protestant, durch seine Lobpreisungen der altitalienischen Vokalwerke mit anderen den Anstoß zu Reformen der katholischen Kirchenmusik, so formuliert er, dem die Musik schon „tönende Weltidee“ im Sinne des ihm folgenden Schopenhauer ist, auch schon die Bedingungen eines Gesamtkunstwerkes im Sinne Richard Wagners. Seine musikalisch durchdrängten Poesien werden der Nährboden eines neuen Musikschaffens. Man denke daran, was Schumann, Berlioz, Wagner und Brahms ihm verdanken und was er, um nur einige der Neuesten zu nennen, Hausegger, Braunfels, Busoni, Reznicek und Otto Besch gegeben hat. Ja, durch seine Rezensionen für die be-



Schluß eines Briefes von Hoffmann mit einer seiner charakteristischen Zeichnungen



Hoffmann und sein Freund, der Schauspieler Ludw. Devrient, in einer Berliner Wirtschaft
Nach einer Zeichnung von Hoffmann

rühmte „Allgemeine musikalische Zeitung" rückt er geradezu in die Rolle eines *Vaters der modernen Musikkritik*. Es sind überall die gleichen romantischen Gegensätze, die Hoffmann hierbei offenbart, und er hat sie nur in der Sphäre des Dichterischen zu höherer Einheit verschmelzen können: als Poet möchte er unendlicher Sehnsucht voll dem Alltag entfliehen und bleibt doch stets mit der Wirklichkeit verklammert, als Musikschriftsteller kann er nicht genug von den überirdischen Wundern der Tonkunst reden und ist doch stets von festzuhaltenden musikalischen Formen gebannt, als Komponist schlägt er romantische Gefühlstöne an, aber seine Musik befreit sich von den Fesseln klassischer Architektonik nur selten.

Und gerade seinem musikalischen Vermächtnis, das groß genug ist, um für einen Nurmusiker als Lebenswerk auszulangen, ist wegen der Personalunion des vor den Toren musikalischer Romantik stehenden Tondichters mit dem schon ganz und gar im Romantischen steckenden genialen Poeten eine allgemeine Wirkung versagt geblieben. Auch wer aus Gründen historischer Gerechtigkeit von ihm nicht „Kreisleriana" im Stile eines Schumann oder gar „fantastische Sinfonien" nach Berlioz verlangt, wird hier herrliche und zukunftweisende Einzelheiten, jedoch nicht jene beglückende Einheit zwischen Schöpfer und Werk finden, die allein die Jahrhunderte überdauert. Ein eigenartiges Schauspiel ist es, daß er, der den Typus des romantischen Menschen so vollendet lebte, in seinen Kompositionen den kühnen Realisten hervorzukehren zögerte, den uns doch sogar seine Zeichnungen verraten. „Als harmlose Melodie durch den Weltenraum zu schweben", das war Kreislers Sehnsucht. Freilich lockte auch das Diesseits des Theaters, aus einem solchen gewissermaßen platonischen Verhältnis zur Musik, herauszutreten. Zunächst aber spricht aus Hoffmanns Tönen ein zartes Musikergemüt, das sich in Lyrismen ergeht, vom Spiel der Formen angezogen wird und den Sprachschatz der romantischen Musik gewiß übernommen hätte, wenn — ein solcher schon vorhanden gewesen wäre.

Auf Grund dieser musikalischen Gesinnung dürfen wir Hoffmann also den Vorboten und Wegbereitern der musikalischen Romantik beigesellen, obwohl er selbst sich einer solchen Zusammengehörigkeit, z. B. mit dem ihm stilistisch nahestehenden Spohr, nicht klar bewußt gewesen ist. Seine von Mozart und dem deutschen Singspiel, von Philipp Emanuel Bach und Reichardt entscheidend beeinflußten Tonsprache weist eine für die Uebergangszeit um 1800 charakteristische Fülle sich vermischender Stileigentümlichkeiten auf. Diese reichen von der zeitgenössischen italienischen und französischen Oper bis zu Gluck und seiner Schule und bedürfen im einzelnen noch der Aufhellung. Daneben treten gelegentlich — und für die Romantik sehr bezeichnend! — archaisierende Züge (im Sinne Johann Sebastian Bachs und der noch älteren streng polyphonen Meister), aber nach und nach auch Einwirkungen Beethovens und Cherubinis zutage. Hoffmann hat etwa ein Dutzend Klavierwerke (meist Sonaten), drei oder vier Kammermusiken, eine Sinfonie, drei Orchesterouvertüren, zwei Messen, vielleicht ein Requiem, sechs a cappella-Hymnen, ein Miserere, über ein Dutzend Kanzonetten, Konzertarien und Duette, zahlreiche Motetten, Männerchöre und Lieder sowie acht Opern, sechs große Schauspielmusiken und Melodramen und eine größere Anzahl kleinerer Gelegenheitskompositionen (meist für die Bühne) vollendet, weitere Werke aller Gattungen aber wenigstens geplant.

Im einzelnen sind die erhaltenen Werke in des Verfassers knapper (1923 bei Breitkopf & Härtel erschienener) „Kleiner Musikerbiographie" „E. T. A. Hoff-



Der verrückte Kreisler in „Kater Murr"
Nach einer Zeichnung von Hoffmann

mann" charakterisiert worden. Auf diese sei hier verwiesen, wobei bemerkt wird, daß die dort angekündigte „umfassendere Monographie des Musikers Hoffmann" wegen dringenderer Berufsarbeiten einstweilen zurückgestellt werden mußte, spätestens aber nach Vollendung der von Gustav Becking mustergültig besorgten, im Verlag Siegel erscheinenden Ausgabe der musikalischen Werke Hoffmanns herauskommen soll.

So sehr sich Hoffmann um die Rätsel und Wunder des Kontrapunktes mühte, so steht doch in seinen Instrumentalwerken, auch in dem fortschrittlich gestimmten E dur-Trio, eine spielerische Polyphonie nicht selten geflissentlich neben einer etwas blassen Melodik — auch dies ein der späteren musikalischen Romantik eigener Zug! Stücke von fast Rossinischer Süße neben virtuos gesetzten Chören enthalten die weltlichen Vokalwerke, während seine geistlichen Schöpfungen uns durch die Ausdruckskraft der ganz im katholischen Kultus aufgehenden Stimmungen überraschen. Der Welt der Bühne ist Hoffmann zeitlebens mit wahrer Inbrunst zugetan gewesen und hat auch als einer der Ersten die Forderungen des von der Nation ersehnten deutschen Musikdramas formuliert und ihnen, soweit es in seinen Kräften stand, *vor Weber und Spohr* durch sein eigenes Opernschaffen entsprochen. Zeigt schon die jüngst in Würzburg wiederaufgefundene Partitur der „Aurora" charakteristische Züge der deutschen romantischen Oper, so ist ihm in seiner (von Pfitzner wiedererweckten) „Undine" aus der Fülle persönlichen Erlebens eine Schöpfung emporgewachsen, in der er sich — vielleicht nur dies eine Mal — auch in der Musik ganz seiner selbst entäußern konnte; und die romantischen Ausdrucksmittel dieses Werkes (in Leitmotiv, Melodram, Tonmalerei, Kontrastwirkungen, Instrumentation) scheinen stark auf den „Freischütz" gewirkt zu haben. Vielleicht beeinflußt durch Hoffmanns Kritiken schlug Weber später in seiner „Euryanthe" die Bahnen des von Gluck und Mozart ausgehenden Hoffmannschen Opernideals ein. Es war jenes Ideal, das schließlich in Richard Wagner seine Erfüllung finden sollte.

Bach-Probleme I / Von Dr. Roderich von Mojsisovics[1]

Es gibt in der Musik keinen Großmeister, dessen Schaffen mehr Probleme enthält, als das Johann Sebastian Bachs. Dieser Riesengeist muß unablässig an sich weitergearbeitet haben, sonst wäre es nicht möglich, daß er uns so vielgestaltige, schon in rein kompositionstechnischer Hinsicht interessante Werke hinterlassen hätte, sonst träfe man bei ihm aber auch nicht auf die Erscheinung, daß ihm, als er schon längst den Gipfel der Meisterschaft erreicht hatte, doch wiederum manche Werke scheinbar nicht so gelingen — und zwar deshalb, weil ihn irgend ein neues technisches Problem darin beschäftigt hatte, dessen Lösung er oft die fließende Glätte der Arbeit opferte. Solche Werke möchte ich Problemwerke nennen: durch sie hat er jedesmal unsere Kunstentwickelung um ein gutes Stück vorwärts geschoben, und zwar so weit, daß man oft *heutzutage* noch nicht so weit angelangt ist, daß man so ohne weiteres daran anknüpfen könnte. (Nach zum Teil zweihundert Jahren!) Wenn wir von Bach-Problemen sprechen, denkt man in erster Linie an die Probleme, die uns heute die Wiedergabe der Bachschen Werke stellt. Diese zu lösen, bestrebt sich seit Jahren eine große Anzahl bedeutender Künstler und schreitet hierin die Erkenntnis dank der Bach-Feste und der damit verbundenen Aufführungen erfreulich und rüstig weiter.

Aber auch hier ist noch ein Problem sehr der Lösung bedürftig: d. h. es sind eigentlich zwei Probleme: Tempo und Phrasierung: also zwei untrennbare Dinge. Wenn auch hierin schon viel Arbeit geleistet worden ist, so glaube ich, daß man doch noch immer — ich spreche ganz allgemein — Bach zu wenig als Melodiker auffaßt. Würde man nämlich dies tun, so würde man zum Teil auf ganz andere Phrasierungen kommen, als die heute gebräuchlichen aufzeigen (in der Klavierliteratur z. B. von Röntgen, Busoni, H. Bischoff [bei weitem der Beste!], Riemann [!!]).

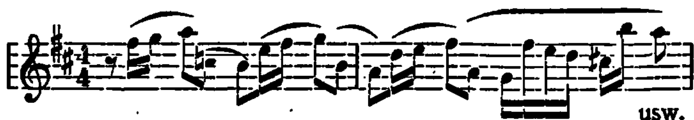
Wenn wir den Kontrapunkt als nichts anderes auffassen als eine insoferne *gesteigerte Melodie*bildung, in der eben mehrere melodisch selbständige Elemente *gleichzeitig* (darin liegt die Steigerung) auftreten — so muß doch, insbesondere bei einem im nachahmenden Stile geschriebenen Werke (Invention, Fuge) dem Vortragenden in erster Linie der melodische Gehalt des Hauptgedankens und seines Gegensatzes absolut klar sein. Es genügt nicht, die in der betreffenden Ausgabe just vorgezeichnete Phrasierungsweise sklavisch und mechanisch herunterzuspielen; man muß sich doch immer vorstellen, daß *jede real* geführte Stimme eine Persönlichkeit für sich ist: *jede* will lebendig vorgetragen sein. Keine Stimme ist — bei Bach wenigstens — Verlegenheitsfüllsel.

Insbesondere bei den Inventionen und Fugen werden wir zwei Haupttypen von Themen von vornherein feststellen können: und zwar Themen, die nur aus einem Teile bestehen, und solche, die wie bei Frage und Antwort aus zwei einander gegenüberstehenden Teilen — die trotzdem *ein* Ganzes bilden, das nicht zu zerreißen ist — gebildet sind.

[1] Diese Artikelfolgen bilden die Vorstudien zu einem größeren gleichnamigen Werke, das der Verfasser in Buchform zu edieren gedenkt.

Beispiele erster Art: Inv. à 2 v. Nr. 1, 4 (*eine* zweitaktige Phrase!), 6 (Thema links: Gegensatz hiezu im dopp. Kontrap. d. Oktave), 8, 9, 14.
Inv. à 3 v. Nr. 4, 6, 7, 10, 13.
Wohlt. Klav. I. 4, 6, 12, 15 (je $^3/_8$ im Zeitraume eines bewegteren Walzertaktes, nicht schneller!), 22, 24.
II. 2, 3, 4, 7, 11, 15, 16 (könnte auch zweiteilig aufgefaßt werden), 23, 27 (ähnlich 16!).
Beispiele zweiter Art: Inv. à 2 v. 11, 13, 15.
Inv. à 3 v. 2, 3 (s. u.), 8, 15.
Wohlt. Klav. I. 1, 8 (Thema eigentlich im $^3/_2$ stehend!), 9, 11, 13, 16, 20.
II. 1, 5, 6, 10 (eines der kompliziertesten Themen), 12, 17, 20, 22.

Zu denken gibt folgende Gegenüberstellung: das Thema der dritten dreistimmigen Invention lautet



demselben rhythmischen Motiv verdankt das Thema der c moll-Fuge im ersten Teile des Wohltemperierten Klavieres seine Entstehung. Es lautet:



Was ist doch an diesem armen Thema alles herumphrasiert worden! Wenn wir von des alten Czerny Stakkato-Unmöglichkeit absehen, so sind die Busonische (oben) und die Bischoffsche Phrasierung (unten) noch die annehmbarsten. Erstere zitiere ich, wie ich sie vor Jahren von Busoni spielen hörte. Dabei hat Bischoff das vierte Achtel im zweiten Takt d entschieden verkannt: es ist auftaktig; ich würde folgende Phrasierung vorschlagen:



und zwar in Analogie des obzitierten Themas der dreistimmigen D dur-Invention.

Das zweite Problem, die Temponahme, ist nur aus dem ersten zu lösen. Allgemein wird Bach viel zu schnell gespielt. Nur Max Reger hat hierin das richtige Gefühl besessen und er hat die Klarheit der Wiedergabe und damit die Erfassungsmöglichkeit des Hörers in der Art, wie er spielte, als oberstes Gesetz dokumentiert. Schuld daran, daß die meisten Bach zu schnell nehmen, ist ferner seine Aufzeichnungsweise. Seine rhythmisch so wunderbar vielgestaltige Musik verwendet den Taktstrich nur — wie es ursprünglich wohl bei den ersten Spartierungen der Grund gewesen sein wird —, um Uebersicht in das Notenbild zu bekommen. Man darf daher im Punkte der Akzentuierung den Bachschen Taktstrichen nicht allzu viel Wert beilegen: wie oft führen sie ungewohnte Bach-Schüler irre. Man sehe sich daraufhin das f moll-Präludium des ersten Teils Wohlt. Klavier an, Takt 1 und Takt 16. Bach hat — warum, wird wohl niemand wissen, vermutlich weil er es so und nicht anders gewöhnt war — nie Taktwechsel vorgeschrieben, aber er wechselt sehr oft mit dem Takt. Wenn ich bei Bach Normaltakte (Wiehmayers Nomenklatur) suche, so finden sich meistens deren mehrere in der Aufzeichnung nach scheinbar als ein Takt aufgezeichnete Notengruppen, z. B. Präludium in b moll erster Teil Wohlt. Klavier (1. Takt durchwegs 2 Normaltakte) u. a. v. a. O.

Doch über dieses Thema ein andermal in einer Spezialarbeit. Heute will ich kompositionstechnische Bach-Probleme besprechen, wie sie sich mir als solche in jahrelangen Studien und als Klavierlehrer und als Dirigent aufdrängten.

Es ist bei der Universalität Bachs nicht leicht, ohne schulmeisterlich zu sein, die einzelnen Probleme streng schematisch herauszuschälen: Bach ist Harmoniker (wohl der Größeste aller Zeiten) und Melodiker (Rhythmiker und Kontrapunktiker) stets gleichzeitig. Trotzdem will ich eine Einteilung versuchen, indem ich einige besonders markante Fälle herausgreife.

Als *Rhythmiker* zeigt sich unser Meister ganz besonders in Werken wie dem D dur-Präludium des zweiten Teiles des Wohltemp. Klaviers. Hier ist Dreiteiligkeit der Zweiteiligkeit bewußt gegenübergestellt. Es ist daher meiner Meinung nach ein großer Irrtum, der in der in der Fußnote gegebenen Weisung Hans Bischoffs zum Ausdruck kommt. Diese lautet: „Die punktierten Rhythmen sind, wenn sie gleichzeitig mit Triolen oder Sextolen auftreten, bekanntlich so auszuführen, daß ihre Schlußnote mit dem letzten Triolenachtel zusammenfällt. Die Uebereinanderstellung der Noten in den Quellen läßt diesen Punkt so wenig zweifelhaft als die Regeln der Lehrbücher". Mag dies sonst gelten, in diesem Präludium hieße es die technische Tendenz des Kunstwerkes auf den Kopf stellen, wollte man dieser — unrhythmischen Frauenzimmern sehr entgegenkommenden — Regel *hier* das Wort reden. Ganz abgesehen davon, daß man das festlich bewegte Stück dadurch um einen seiner feinsten Reize bringt (Kampf des geraden mit dem ungeraden Rhythmus Takt: 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, den letzten 4 um die erste Takthälfte), 23—26, 30—33, 45, 46, 47, 49 bis Schluß.

Als Beweis für meine Ansicht führe ich den 2. Takt des II. Teils (18. Takt u. Anfang) an; hier tritt das aus dem 1. Takte bekannte $^{12}/_8$-Takt-Hauptmotiv (1) mit dem im 2. Takte in 𝄵 (recte $^4/_4$) stehenden zweiten Hauptmotiv (2) in Widerstreit. 1 ist oben (rechte Hand), 2 unten. (Da spielt doch jedes Frauenzimmer rechts Triolen, wodurch natürlich alles verdreht wird.)

Motiv 1 besteht aus 4 (resp. 5) 3/8-Takten, die oft von Sechzehnteln ausgefüllt sind. Motiv 2 ist ein ausgesprochener 4/4-Normaltakt, so zwar, daß ein Viertel gleich einem 3/8-Takt ist; da treten nun beide Rhythmen 4 Normaltakte des 3/8 gegen einen Normaltakt 4/4 miteinander in Widerstreit.

Selbst wenn obige (Bischoffs) Ansicht auf verbürgter und historisch gestützter Tradition beruht, kann ich mir diese Auffassung nicht zu eigen machen, da man dem Wesen Bachs das wunderbar Eckige, Kantige nehmen würde, wollte man dieses für seine Natur so charakteristische Ausdrucksmittel — verwischen. Kontrapunkt ist Kampf und also ein ausgesprochen *männliches* Kunstprinzip (man lese bei Weininger darüber nach und sehe sich dann die molluskenhafte Musik Schrekers an und denke dann an — — — Bach!) und gerade an solchen Stellen, wo es so einfach und klar in (meist nur) zwei gegeneinander geführten Linien uns gegenübertritt, sollte man das Musikalische über eine für meine Person zum mindesten sehr anfechtbare Tradition stellen. Aehnlich polyrhythmisch ist das herrliche As dur-Präludium des zweiten Teiles gehalten, nur daß es sich hier um Rhythmen gerader Ordnung handelt, die innerhalb einer Dreiteiligkeit ineinander verschränkt sind. Das Grundmaß für die Bewegung bilden die Sechzehntel, welche sich aus der Figur des 2. Taktes herleiten; aber sobald die Zweiunddreißigstel (abgeleitet aus dem Baßmotiv des 1. Taktes) die Oberhand zu gewinnen trachten (ab Takt 7), bilden je vier Sechzehntel die Hauptzeiten eines 4/16-Taktes, der dem Hauptrhythmus der drei Viertel untergeordnet ist; der Tripeltakt darf nie aus dem Bewußtsein des Hörers verschwinden, trotzdem sind Takt 68, 69 (in diesem Takte 8 Zweiunddreißigstel vom 3. Taktteil) und 74 (hier der 2. Taktteil: Tonart des neapolitanischen Dreiklanges von As dur) und gar 76 der beste Beweis für die „Selbständigkeit" des 4/16-Taktes bezw. der Auffassung desselben als Normaltakt. Solche Fälle gibt's bei Bach öfter, z. B. in der e moll-Fuge desselben Teiles. Hier liegt die Polyrhythmik im Thema begründet, da wird es doch niemandem einfallen, die punktierten Achtel (d. h. die dazu gehörigen Sechzehntel) mit den Triolen der andern Hand zusammen zu spielen, da würde ein großer Teil des an gotische Eckigkeit gemahnenden Reizes verloren gehen, z. B. Takt 12, 18, 19, 20, 26, 27, 29, 32, 33, 35, 36 usf. Hier erklärt sich meine Ansicht aus der Struktur des Themas:





Die Grundbewegung bilden Viertel, die einmal in Sechzehntel, ein andermal in Triolen zerlegt werden: es steht also gerade gegen ungerade in Gegensatz; wenn nun ein Achtel mit Punkt und darangehängtem Sechzehntel auftritt, gehört das doch in die Gruppe der Sechzehntel: es wäre eine Verwässerung bösester Sorte, wollte ich, sobald Zweiteiligkeit gegen Dreiteiligkeit geführt wird, die eine zugunsten der anderen aufgeben — es läge überdies hiefür kein logischer Grund vor. Ergo: wenn ich hier so spielen darf, wie eben auseinandergesetzt, warum soll ich im Präludium zur D dur-Fuge, über welches ich oben sprach, anders handeln?

Schon dieses merkwürdige e moll-Fugenthema führt mich tief ins kompositionstechnische Gebiet hinein, wo erst die eigentlichen Bach-Probleme beginnen.

Bach war ein so großer Künstler, eine so unsagbar reiche und offenbar auch vielseitige, daher in ihren Werken so vielgestaltige Natur, daß er *nie* schaffen konnte ohne inneres Ausdrucksbedürfnis; so gibt er uns dabei zugleich stets einen Teil seiner musikalischen Weltanschauung in einem Stimmungs- und Ausdrucksstück, das *obendrein* noch fast immer seine *technische Besonderheit* aufweist.

Bei Mozarts und Wagners Opern können wir sagen, daß sie so vielgestaltig untereinander und so verschieden voneinander sind und andererseits sie so bestimmte Typen darstellen, daß wir von jedem Typ eine besondere Komponistenschule herleiten können, so ist diese Eigenschaft nur in bedeutend gesteigerterem Maße bei Bach der Fall.

Diese technische Besonderheit seiner Werke hat — für das Gebiet der Fuge — mein arg verkannt gebliebener Lehrer, der sächsische Tondichter Erich Wolf Degner (1858—1908) *zuerst* erkannt und zuerst in der Kompositionslehre besprochen: nirgends sonst fand ich je den Begriff „technische Tendenz der Fuge". Und mit diesem Fingerzeig öffnete er mir den Blick für Bachs gewaltiges Schaffen in einer Weise, auf die ich sonst wohl nicht gekommen wäre: aber es gilt dies vom Gesamtschaffen Bachs, nicht nur von der Fuge. Allgemein ausgedrückt:

Es liegt im Wesen der Musik begründet, daß eigentlich für jedes wirklich charakteristische Werk auch die Einzelheiten, das Detail, die Bausteine neu erfunden werden müssen — eine Forderung, die im großen und ganzen bei den andern Künsten wegfällt. Natürlich wiederholt sich jeder Meister. Wir kommen daher zu Schaffensrichtungen, Typen in seinem Gesamtwerke. Wenn wir nun solchen Typen bei J. S. Bach nachspüren, so müssen wir, da uns die direkten seelischen Quellen

(Briefe, überlieferte Aeußerungen u. dergl.) fehlen, aus denen wir Beziehungen zwischen Schöpferabsicht und dem einzelnen Werk ableiten könnten, bei den scheinbar äußerlichsten Kennzeichen eines Tonstückes bei seiner Tonart anfangen. Und da sehen wir, daß Bach, was ja als bekannt gelten kann, einen so gefestigten Tonalitätsbegriff erkennen läßt und — worauf aber meines Wissens noch nicht verwiesen wurde, — daß er in jeder Tonart *anders* komponiert. Demgemäß können wir hieraus die Folgerung ziehen, daß ein ganz bestimmter Stimmungskomplex ihn dazu veranlaßte, in einer *bestimmten* Tonart zu schreiben, und nicht in einer anderen. Was man da als Gegenbeweis anführen könnte, daß zu einzelnen Stücken des Wohltemperierten Klaviers Fassungen in anderer Tonart existieren, braucht nicht unbedingt meine Beobachtung, die jeder leicht nachprüfen kann, umzustoßen, denn erstens handelt es sich in diesen Fällen, soweit sie uns bekannt sind, doch immer um Werke, die nicht so ganz „frisch von der Leber weg" geschaffen wirken, als andere seiner Werke, und dann, welcher Meister gar im 18. Jahrhundert hat nicht — invita Minerva — ein Stück transponiert, wenn er gerade kein anderes zur Hand hatte? (Gluck!!) Es paßte auch so — daß es nicht das ist, was sonst gegeben wurde, das wußte, das fühlte — in unserem Falle — Bach sicherlich selbst am besten!

Abgesehen davon blättere man nacheinander die zwei- und dreistimmigen Inventionen, beide Teile des Wohltemperierten Klavieres durch, greife irgend eine Tonart heraus und vergleiche die in derselben Tonart stehenden Stücke miteinander; dann ziehe man den Kreis weiter, nehme was man von Bachschen Werken erreichen kann und suche Stücke in gleichen Tonarten auf und *man wird eine auffallende Aehnlichkeit aller in ein und derselben Tonart* stehenden Werke sowohl im *technischen Detail* als auch in der *Stimmung*, und darauf kommt's mir an, *finden*. Das ist doch gewiß kein Zufall.

Eine Probe aufs Exempel. Es dur.

Die alte Lautentonart! (nicht E, wie die heutigen Lauten gestimmt sind, vergl. Ruth-Sommers Forschungen) — so mag's alte Ueberlieferung, meinetwegen Gewohnheit sein, daß unser Meister schon in der entzückenden dreistimmigen Invention zwei junge Mädchen, welche einen volkstümlich erzählenden *Kanon in der Untersynale* (Sopran und Alt) anstimmen, von lautenartigen Begleitfiguren (Dreiklangszerlegungen) begleiten läßt. (Kanon zweistimmige Invention mit freier (3.) Stützstimme.) Aber noch deutlicher wird Bach in dem sogen. Lautenpräludium. Es steht nicht im Wohltemperierten Klavier. Der Schluß (10 Takte) dieses „Prélude pour la Luthó Cembal" ist, wie F. A. Roitzsch im Vorwort der Petersausgabe (Supplement) erzählt, von Bach selbst „in deutscher Tabulatur geschrieben und erst von K. Ph. E. Bach auf einem besonderen Blättchen in unsere heutige Notenschrift übertragen" worden. Die Hauptfigur dieses (dreiteiligen, aus Präludium[1], Fuge und einem Allegrosatz bestehenden) Werkes kehrt wieder im Es dur-Präludium des zweiten Teiles des Wohltemper. Klaviers, nur scheint letzteres das später entstandene zu sein, es ist knapper, gedrungener, inhaltreicher (aus dem $^{12}/_8$- ist ein $^9/_8$-Takt geworden), aber es geht darin mehr vor. Man beachte hier die über die betonte Zeit hinüberreichende, also unbedingt auftaktige Phrase in Stellen wie Takt 1, 2, 4, 10, 12, 18, 19, 22, 23, 24, 26—29 (links!), 34 links:



Die anschließende prächtige Fuge wirkt wie eine Chorfuge etwa über einen geistlichen Text. In einer anderen Tonart gespielt, würde sie entschieden verlieren.

Greifen wir zu den Orgelchoralvorspielen und nehmen gleich eines der schönsten, vielleicht überhaupt das schönste: „O Mensch bewein' dein Sünde groß". Dieses Choralvorspiel, welches Bach uns als einen der größten Melodiker aller Zeiten zeigt, mit dem überirdisch-schönen Adagissimo-Schluß (Untermediante Es, Ces dur (= V! von) Fes dur (neapolitan. Dreiklang) hat Max Reger meisterhaft für Streichorchester übertragen, dabei aber, obwohl ich seine Rücksichtnahme auf die Streichinstrumente ins Auge fasse, leider das Stück nach D dur übertragen: gewiß ist es noch immer schön und die Streicher können sich in D dur besser „hineinlegen" als in Es (? sie tun es wenigstens lieber) — aber die mystische Grundstimmung, aus der die aufjauchzenden Rufe (Takt 16 u. 22) wie eine wirkliche Befreiung wirken, ist dabei geschwunden.

Das große Präludium über „Schmücke dich, o liebe Seele" (E. P. Bd. VII, S. 50) ist in seinem ganzen Charakter den erstgenannten Es dur-Werken in auffallender Weise verwandt; das Hinneigen zur Unterdominanttonart (viele Des) erinnert an das Es dur-Präludium des zweiten Teiles, hingegen erinnert die Führung der beiden Hauptstimmen (vor Eintritt des „kolorierten" C. F.) an das Kanon. Duettino in der dreistimmigen Invention.

Ein grandioses Beispiel bietet das Choralvorspiel über „Wachet auf, ruft uns die Stimme"[2]! Es bildet übrigens den zweiten Vers des Chorals in der gleichnamigen Kantate (Nr. 140, Ausg. d. Bach-Ges., hier zitiert nach dem Klavierauszug der Peters-Ausgabe, S. 28).

Es würde ein weiteres Eingehen auch an dieser Stelle zu weit führen, aber wenn ich das Figurenwerk im

[1] Im drittletzten Takte vorm Schlusse werden jedem Theoriebeflissenen die offenen stufenweisen Baßquinten As-Es, B-F — erklärlich aus den Chorden der Laute — Freude machen!

[2] Von F. B. Busoni ganz vorzüglich für Klavier bearbeitet. (Breitkopf & Härtel.)

Orchesterpart der Kantate (1. Vers) mir näher besehe, ist's dasselbe, welches Bach in der Es dur-Fuge des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers verwendet. Wir kommen tatsächlich, durch die Tonalität geführt, im Verständnis Bachs weiter und können, wenn wir uns Mozarts Es dur-Kompositionen (instrumental und vokal) ansehen, feststellen, daß der Tonartcharakter auch hier verwandte Seiten zeigt (Mittelsatz der g moll-Symphonie; Es dur-Symphonie; Zauberflöte „Dies Bildnis ist bezaubernd schön"; Bei Männern, welche Liebe fühlen), indem der *seelische Vorwurf* bei beiden Meistern ein verwandter war und beide — zur Es dur-Tonart geführt hat.

Nun eine Molltonart, z. B. f moll.

Schon die kleine zweistimmige Invention zeigt den Charakter einer gewissen Schwermut — man darf freilich nicht das unsinnige Zeitmaß der Petersausgabe „Con spirito! = 116" nehmen, sondern halte sich an Bischoffs Angabe „Andantino con espressione! = 60, was ungefähr doppelt so langsam ist — aber wenn man nun die dreistimmige Invention (Sinfonia IX bei Bischoff S. 31) aufschlägt und dieses kontrapunktische und harmonische Wunderwerk, das nicht langsam genug gespielt werden kann (♩ = 50, also länger als eine Sekunde!), sich näher besieht, so hat man eine Pietastimmung vor sich von so ergreifendem Schmerze, solcher Schwermut, daß es mir immer leid tut, wenn dieses Stück, im Unterricht verwendet, zum polyphonen Uebungsstück herabgewürdigt wird. Welche Fülle von Möglichkeiten die drei im dreifachen Kontrapunkt stehenden Motive in sich bergen, davon im zweiten Teile meiner Studien („Polyphonie und Harmonik").

Nehmen wir nun das Wohltemperierte Klavier zur Hand und vergleichen die beiden f moll-Präludien mit den dazugehörigen Fugen (Nr. 12 I. u. II. Teil). Da gewahren wir die schwermütige Stimmung noch um Bedeutendes gesteigert! Das Präludium des ersten Teiles — das ich meist von Max Reger unvergeßlich schön spielen hörte —, welches das Bild rhythmischer Verknüpfung von $^4/_4$-Takt $= 4 \times {}^4/_{16}$ zeigte, indem zwei Melodien *gleichzeitig* von der rechten Hand gebracht werden, ist überhaupt eines der schönsten Stücke des ganzen Werkes und nun die prächtige, tiefernste, faustisch grüblerische Fuge mit ihren sonnigen Lichtblicken vergleichbaren Zwischenspielen. Im zweiten Teil ist alles ähnlich, nur leichter, rokokomäßiger gestaltet, so die reizende Sechzehntelsequenzfigur ab Takt 20, die dann nach dem Repetitionszeichen sich zu folgender Wendung umformt:



Die Fuge ist insofern der des ersten Teiles ähnlich, daß auch hier eine starke Bevorzugung des parallelen Dur (wie im Präludium) auffällt, doch ist das Thema viel einfacher und keineswegs grüblerisch aufzufassen.

Ich habe zwei Tonarten, Es dur und f moll, herausgegriffen — ich hätte ebensogut andere wählen können — es lag mir nur daran, zu zeigen, daß die Satztechnik und der Stimmungscharakter der in ein und derselben Tonart stehenden Werke entschieden ein verwandter ist — also können wir umgekehrt den Schluß ziehen, daß es lediglich das Ausdrucksbedürfnis des Künstlers war, das ihn veranlaßte, eine bestimmte Tonart zu wählen.

In weiteren Teilen dieser Arbeit werde ich Bach als Harmoniker, als Kontrapunktiker und als formalen Gestalter und formalen Neuerer (Erfinder der Sonatenform, der Form des *modernen* Instrumentalkonzerts und der modernen Fuge) behandeln.

Franz Liszts Aufenthalt in Rom im Winter 1885/86

Erinnerungen von AUGUST STRADAL

Wie jedes Jahr pilgerte Liszt, seitdem er seinen ständigen Wohnsitz in Weimar verlassen hatte, auch im Oktober 1885 von Weimar mit großen Umwegen nach Rom. Zuerst hatte er seine Biographin Lina Ramann in Nürnberg besucht; dann weilte er einige Tage in München, wo er der Aufführung der Oper von P. Cornelius „Barbier von Bagdad", die damals zum erstenmal dort aufgeführt wurde, beiwohnte. Es war für Liszt eine große Genugtuung, den schönen Erfolg dieses Werkes zu erleben. Bekanntlich wurde diese Oper, trotzdem Liszt selbst die Aufführung leitete, 1858 in Weimar ausgezischt, worüber der Meister so empört war, daß er den Dirigentenstab dort für immer niederlegte.

Von München fuhr Liszt in meiner Begleitung nach Schloß Itter bei Wörgl (Tirol), welches seiner berühmten Schülerin, Frau Sophie Menter, gehörte. Ehe er zu dieser fahren wollte, hatte er die Absicht mich auf der Fraueninsel im Chiemsee zu besuchen. In einem Briefe meldete er mir schon von Weimar aus, daß er in der zweiten Hälfte des Oktober zur Fraueninsel kommen werde. Ich beschrieb dem Meister oft die Naturschönheiten der Fraueninsel, die auch „Frauenwerth" heißt, auf welcher insbesondere ein altes Frauenkloster einen romantischen Zauber ausübt. — Auch die herrlichen Gedichte Carl Stielers, welcher die Schönheiten des Chiemsees besang, hatte ich dem Meister oft vorgelesen. — Mit dem

Besuche hatte es auch eine andere Bewandtnis. Liszt hatte in den Jahren 1841, 1842, 1843 auf der Insel Nonnenwerth im Rhein bei Bonn drei Sommer zugebracht. Er erinnerte sich bei dem Namen „Frauenwerth" der schönen Zeiten, die er mit der Gräfin d'Agoult auf Nonnenwerth, wo der größte Teil seiner Lyrik entstand, erlebt hatte. Die Aehnlichkeit der Namen Nonnenwerth und Frauenwerth reizten den Meister, das „Schloß des Stradalus" (so nannte mich scherzhaft stets der Meister) zu sehen. Es war aber nur ein einfaches Landhaus, das mein Vater einstens dem Hofschauspieler Ernst Possart abgekauft hatte. Leider konnte Liszt seine Absicht zum Chiemsee zu kommen, nicht ausführen, da das Wetter schlecht war und kein Dampfschiff mehr verkehrte und der Meister sich nicht getraute, im offenen Ruderschiff die lange Fahrt zur Fraueninsel zu machen.

Liszt blieb einige Tage bei Frau Menter in Itter und reiste mit kurzen Unterbrechungen in Innsbruck und Florenz nach Rom, wo er am 26. Oktober eintraf. Liszt wohnte damals in Rom im Hotel d'Alibert in der Via Alibert, in einer Seitengasse der Via Babuino, welche vom Piazza d'Espagna zum Piazza del popolo führt. Das Hotel d'Alibert existiert nicht mehr, es wurde zu einem Zinshaus umgebaut.

Liszt bewohnte im ersten Stock des Hotel d'Alibert zwei kleine Zimmer, welche auf eine Terrasse hinausführten. Das Hotel lag am Fuße des Monte Pincio. Schlicht und einfach waren die Zimmer. Im ersten stand ein Erard-Flügel, ein Schreibtisch und ein größerer Tisch. Das zweite Gemach war sein Schlafzimmer. Der Meister stand jeden Tag um 4 Uhr früh auf und komponierte bis 8 Uhr morgens. Nach dem zweiten Frühstück begleitete ich ihn meistens zur Kirche St. Carlo am Corso. Ab und zu besuchte er auch die Kirche St. Andrea delle Fratte an der Ecke der Via di Capo le Case, in welcher ein Bild seines Namenspatrons Franz von Paula hing. Vor dem Kirchgang steckte ihm sein Diener Mischko (ein Ungar) stets in die linke Westentasche eine Anzahl Soldi für die Bettler, in die rechte einige Lire für seine etwaigen Ausgaben. Anstatt die Soldi zu geben, vergriff sich Liszt scheinbar absichtlich und verteilte die Lire unter die Bettler und kam zum Schrecken seines Dieners stets nur mit den Soldi heim. Die Rechnung, die ihm Mischko jeden Samstag über die Ausgaben gab, mußte abgerundet sein, d. h. es durften bei den einzelnen Posten keine Soldi, sondern nur Lire auf der Rechnung stehen, damit sie der Meister leichter durchsehen konnte!!!

Die Kirche St. Carlo ist keine der architektonisch schönen Kirchen, insbesondere störten riesige rote Vorhänge den Gesamteindruck. In 12 Minuten hatte der Priester dort die stille Messe, welche Liszt auf hartem Steinboden knieend, ein Polster für die Knie verschmähend, anhörte, beendet. Ich frug einmal den Meister, warum er immer diese nicht stimmungsvolle Kirche besuche, worauf er erwiderte: „Ich gehe dorthin, weil die Messe kurz ist". Er meinte, daß eine kurze inbrünstige Andacht einem stundenlangen geistlosen Beten vorzuziehen sei.

Nach dem Kirchgang empfing oder erwiderte Liszt Besuche und speiste zu Mittag bei der Fürstin Carolyne de Sayn-Wittgenstein, welche wenige Häuser entfernt in der Via Babuino wohnte. Die Wohnung war nicht groß, bestand aus einem Bibliothekzimmer (reich an klerikalen und philosophischen Büchern), einem Salon, in welchem ein Bösendorfer Flügel stand, und einem Schlafzimmer.

Herr Katechet Pater Rudolph Jenatschke aus Aussig, welcher letzten Winter in Rom weilte, hat auf meine Bitten die nun folgenden und alle andern Photographien gemacht, wofür ich ihm hier innigsten und wärmsten Dank ausspreche. Das Bild zeigt die Via Babuino, welche von der Piazza d'Espagna zur Piazza del popolo führt. Im dritten Haus rechts wohnte die Fürstin im ersten Stockwerk.

Der protestantische Friedhof ist berühmt durch seine hohen Zypressen. Viele Fremdlinge, Deutsche, Engländer, Amerikaner usw., fanden dort ihre letzte Ruhestätte. Es ruhen hier der englische Dichter Shelley, Emil Braun, Archäolog, Thorwaldsen, der schwäbische Dichter Waiblinger, Goethes Sohn, Malwida von Meysenbug, Verfasserin der „Memoiren einer Idealistin" und „Der Lebensabend einer Idealistin" (Schuster u. Löffler, Berlin) und Freundin Wagners und Nietzsches, und außerdem noch viele andere bedeutende Persönlichkeiten.

Auf Wunsch Liszts empfing mich die Fürstin in ihrer Wohnung, sie war damals schon sehr leidend, lag während des Gespräches auf der Chaiselongue. Das Gespräch bewegte sich weniger um Liszt, als um religiöse Gegenstände. Auf ihren Wunsch trug ich ihr Liszts „Les Funerailles" aus den Har-



Via Babuino



Grabmal von Goethes Sohn
Links: Grabmal von Bülow, Verwandter des ehemaligen deutschen Reichskanzlers von Bülow

monies poétiques et religieuses vor. Die Fürstin sagte unter anderem, sie habe einstens gehofft, daß Liszt eine hohe kirchliche Stellung erreichen würde und erzählte mir viel von des Meisters Oratorium „Stanislaus", an dem Liszt zu jener Zeit arbeitete und das sie angeregt hatte (die Dichtung ist auch von ihr).

Nach einem ausgiebigen Nachmittagsschlaf begann Liszt jeden zweiten Nachmittag um 4 Uhr den Unterricht, der ungefähr bis 6 Uhr dauerte. Dann folgte bis 8 Uhr ein fröhliches Whist-Spiel mit uns Schülern, wobei aber nie um Geld gespielt wurde. Von Schülern waren zu dieser Zeit in Rom anwesend: Stavenhagen, Lamond, Ansorge, Tomann, Göllerich, Frl. Schmalhausen und Frl. Cognetti und zwei römische Pianisten. Den Unterrichtsstunden wohnten ab und zu als Zuhörer bei: der Herzog von Sermoneta, die Fürstin Mingetti mit ihrer Tochter, der späteren Fürstin und Gattin des Reichskanzlers Bülow, die Fürstin Orsini, die Gräfin Rewitzky, welcher Liszts fünfte ungarische Rhapsodie gewidmet ist, Graf Seilern, österreichischer Gesandtschafts-Attaché, Hofrat Sickel, der Leiter des österreichischen Archäologischen Institutes, der deutsche Botschafter Baron Keudell, ein sehr tüchtiger Klavierspieler, der eine Bearbeitung des Schubertschen d moll-Streichquartettes gemacht hatte und diese dem Meister vorspielte, der preußische Gesandte Baron Schlözer, Esperanza von Schwartz, die Freundin Garibaldis, Frau Helbig, bei welcher eine große Soiree am Kapitol war, in der Liszt spielte, die Kunstmaler Alma Paderna und Siemiradsky, die Komponisten Sgambati und Martucci, der amerikanische Bildhauer Ezekiel, welcher in den Thermen des Diokletian sein Atelier hatte. Ezekiel machte eine Büste des Meisters. Ich begleitete den Meister oft dorthin und während der Meister saß und Ezekiel an der Büste arbeitete, mußte ich oft vorspielen.

Die Gattin Alma Padernas sang einmal in Liszts Wohnung, von ihm wunderbar begleitet, sein Lied „Mignon", „Kennst du das Land". Jeder Schüler konnte das Werk, das er dem Meister vorspielen wollte, selbst wählen. Der Meister korrigierte erst nach dem Vortrag des Werkes. Meistens sprach er nicht viel (Liszt sagte, „man solle nicht reden, sondern handeln"), sondern zeigte selbst am Klavier, wie die Stellen, die dem Schüler mißlungen waren, gespielt werden müssen. Liszt spielte aber nicht bloß einzelne Stellen, sondern trug auch ab und zu einzelne Kompositionen ganz vor. So spielte er seine Bearbeitung von Schuberts Lied „Leise flehen meine Lieder" (Ständchen) mit einer Kadenz, welche in dem gedruckten Exemplar nicht vorhanden ist (veröffentlicht in dem von L. Ramann unter meiner Mitwirkung herausgegebenen Liszt-Pädagogium (Breitkopf & Härtel).

Auch in seiner Des dur-Etude machte er eine Kadenz (Liszt-Pädagogium) und nahm nach Beendigung der Etude das Thema wieder auf, über welches er noch lange in wunderbarer Weise paraphrasierte. Als ich dem Meister seine Robert-Phantasie (Valse infernale nach Meyerbeer) vorgespielt hatte, erweiterte er diese und schrieb mir viele Varianten auf (Liszt-Pädagogium). Ich hörte den Meister aber nicht bloß in den Unterrichtsstunden spielen, da er so gütig war, mir morgens, wenn ich zu ihm kam (ich wohnte auch im Hotel d'Alibert) ab und zu vorzuspielen. Ich erwähne unter vielen seine Bearbeitungen der Schubert-Lieder „In der Ferne", „Du bist die Ruh", seine fünfte ungarische Rhapsodie etc. Liszts Technik mag natürlich in seiner Virtuosenzeit noch gewaltiger gewesen sein, als in der Zeit, wo ich ihn hörte. Aber noch im Greisenalter verfügte er über eine kolossale Technik, was um so wunderbarer erscheint, als Liszt seit dem Jahre 1847, in welchem er seine Virtuosenlaufbahn beschloß, sich dem Klavier eigentlich nur kompositorisch widmete.

Was den Zuhörer bis in die tiefste Falte seines Herzens ergriff, was zu Tränen rührte, war Liszts Gesang am



Grabmal der Malwida von Meysenbug
Rechts: Grabmal von Goethes Sohn

Flügel. Sein Spiel, das etwas Transzendentales, Ueberirdisches und Sphärenhaftes hatte, zog einen unerreichten pastosen Gesangston aus dem Klavier. Wie er Lieder von Schubert auf den Tasten sang, wie er das Adagio aus der cis moll-Sonate und das Adagio aus Sonate Op. 106 von Beethoven schwermutsvoll an dem Zuhörer vorüberziehen ließ, wer könnte das je vergessen! Dann die wilde dämonische Kraft, die Leidenschaft, mit welcher der unsterbliche Vertoner der Stürme der Natur und des Herzens über die Tasten raste. Ferner die gewaltige Majestät in seinem Vortrag, wenn der Meister die gotischen Riesenbauten Bachs am Klavier zur Darstellung brachte! In Rom arbeitete er an seinem Concert pathétique für Klavier und Orchester, an den beiden Schlußnummern des Oratoriums „Stanislaus" und revidierte seine Klavierkomposition „Die Trauergondel".

Das Oratorium Stanislaus ist noch nicht zur Gänze erschienen. Bis jetzt liegen nur der Instrumentalsatz „Salve Polonia" (Partitur und Klavierbearbeitung, welche letztere ich dem Meister im Mai 1885 in Weimar vorspielte) gedruckt vor.

Außerdem komponierte Liszt damals den 129. Psalm „Aus der Tiefe rufe ich zu dir, o Herr" (für Baßsolo und Orgel), welches Werk er am Weihnachtsabend 1885 beendete.

Am 16. Januar 1886 veranstaltete Stavenhagen, Ansorge, Göllerich und ich ein Konzert im Palazzo Bacco auf der Piazza di Campitelli, in welchem unter anderem die sinfonischen Dichtungen Liszts „Mazeppa" und „Hunnenschlacht" aus den, vom Meister geschaffenen, Klavierpartituren (Partition de Piano) für zwei Klaviere die erste Aufführung in Rom erlebten. Als unser Konzert beendet war, rief das Publikum stürmisch nach Liszt, bis der Meister sich zum Flügel setzte und seine 13. Ungarische Rhapsodie hinreißend und großartig spielte. Liszt spielte die Rhapsodie nicht, wie sie damals und jetzt noch gedruckt vorliegt, sondern, wie dieselbe in seinen „Ungarischen Nationalmelodien" (Maggyar Dallok's) — erschienen einstens bei Tobias Haslinger, Wien — den Vorläufern seiner ungarischen Rhapsodien gestaltet ist. Freilich spielte Liszt das Werk umfangreicher, als es gedruckt ist, viel hinzufügend und improvisierend.

Damals waren nur spärliche musikalische Aufführungen in Rom. Der Meister hörte eine Palestrina-Messe in der Animakirche und im Konzertsaal Spontinis „Olympia".

Eines Tages lud mich der Meister ein, mit ihm nach dem Kloster St. Onofrio (am Fuße des Janiculus) zu fahren, in welchem Kloster Tasso gestorben ist. Nachdem Liszt die Zelle, in welcher Tasso am 25. April 1595 gestorben ist, besichtigt hatte, setzte er sich unter die Tasso Eiche im Klostergarten (die Eiche ist durch einen Blitzschlag 1842 zerschmettert worden; es sind nur noch Reste vorhanden, an welchen eine Bank angebracht ist) und erzählte viel von den Anfeindungen, welche Tasso zu erdulden hatte. Wir fuhren dann auf den Straßen, auf welchen Tassos Leichnam zur Dichterkrönung mit dem Lorbeer zum Kapitol geführt wurde.

Auf der Fahrt zum Kapitol erzählte Liszt viel über die Entstehung seiner sinfonischen Dichtung: „Tasso, Lamento e Trionfo" und dem Epilogue zum Tasso (Triomphe funèbre du Tasse), welchen Werken eine von ihm 1838 (ungefähr) komponierte Klavierphantasie voranging, die einstens bei Haslinger gedruckt werden sollte, wozu es aber nicht kam.

Nun ist diese Phantasie, aufgefunden von F. Busoni, in Franz Liszts musikalischen Werken (herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung) erschienen (Breitkopf & Härtel). Das Tasso-Thema (Venezianische alte Gondolieren-Weise) kommt schon in dieser Phantasie vor und auch ein kleiner „Trionfo".

Es war mir unvergeßlich, den Schöpfer der sinfonischen Dichtung „Tasso" an der Stätte weilen zu sehen, wo der unsterbliche Sänger von Ferrara seine letzte Zeit zugebracht hat. Unter dem vielen, was Liszt damals sprach, ist mir insbesondere erinnerlich, wie er sagte: „Man wird mich zwar nicht im Triumph zum Kapitol tragen, aber es wird die Zeit schon kommen, in welcher man meine Werke anerkennen wird. Für mich aber wird es zu spät sein; denn ich werde nicht mehr unter Euch sein." Wie Tasso mußte uns der Meister verlassen, bis ihm der Lorbeer dargereicht wurde! „Erkennt Ihr ihn, so muß er von Euch ziehn."

Der große Reformator der katholischen Kirchenmusik weilte in Rom jeden Winter nach der Weimaraner Katastrophe, hatte aber gar keine Unterstützung von seiten der maßgebenden hohen klerikalen Kreise.

Uebrigens wie hätte damals in Rom, um nur zwei Werke zu nennen, der Satz aus dem Oratorium ‚Christus' „Tristis est anima mea", das tiefste Seelenleid, das je in Tönen ausgedrückt wurde oder die Sterbeszene der heiligen Elisabeth Verständnis finden können, wo in den römischen Kirchen die elendesten Arien aus italienischen Opern vom Chor herab „geblöckt" wurden!

Liszt hat bekanntlich in seiner Kirchenmusik ab und zu den gregorianischen Gesang, die Antiphonen benützt. Doch stieg er nur scheinbar in frühere Kunstperioden hinab. Die Antiphonia wurde von ihm tonlich verändert, erhielt Rhythmus und Harmonisation, ging ganz und gar in das moderne, fortschrittliche Fühlen Liszts über und diente nur dem Zwecke der Komposition. Liszt erhob hiermit die alten, noch nicht auf Kunstwert Anspruch machenden Gesänge der ersten Christen in die hohe Sphäre der universalen Kunst. So hat Liszt über der alten unterirdischen Krypta, in welche noch kein Sonnenstrahl der Kunst eindrang, welche aber deshalb so ehrwürdig ist, weil hier die ersten Gesänge

der Christen ertönten, einen gewaltigen Tempel der christlichen Kunst erbaut, der sich mächtig und stolz zum Firmament erhebt. Dieser Tempel ist aber auch darum so heilig, weil er über der alten Krypta erbaut ist und mit dem ersten Christentum zusammenhängt. Heinrich Porges, der begeisterte Progone für Liszt und Wagner in München, schrieb einstens in der Neuen Zeitschrift für Musik: „Die aus dem tiefsten Mittelalter zu uns herübergekommenen Bildungen werden durch Liszt aus der dumpfen Klosteratmosphäre in den das Weltall durchdringenden Lebensäther des freien Geistes erhoben!" (Schluß folgt.)

Reform der deutschen Hausmusik[1] / Von Wolfgang Greiser (Elbing)

Mehr als manch anderes Volk des gesamten Erdballes steht unsere deutsche Nation nicht nur in dem Rufe, das Volk der Denker und Dichter zu sein, sondern eben auch in dem Ansehen, der gesamten Musikpflege ein besonderes Verständnis entgegenzubringen, eine naturgeborene Empfindsamkeit entgegenzutragen und eine getreue Gefolgschaft zu leisten.

Nicht mehr so ganz zutreffend sind diese drei Individualisierungen deutsch-musikalischer Erziehung für das Gebiet „Hausmusik". Hier haben sie sich in unvorteilhafter Weise verschoben. Sie sind abgeirrt vom Kennen zum Können; sie sind umgesprungen vom Inhalt auf den Außengehalt, und jemehr das Technische in ihnen brilliert, jemehr meint man in der großen Gesamtheit „Hausmusik in künstlerischer Wertung" zu treiben.

Daß darunter das seelische Element der Hausmusik leidet, ist eine ersichtliche Tatsache, die man von Stunde zu Stunde beobachten kann. Deutsche „Hausmusik" soll im deutschen Heim, im Kleinkreise der Familie, im inneren Gehalte gleichgestimmter Gedanken, Empfindungen und Gefühle unterhalten, erfreuen, hinausheben über des Alltags Beschwernisse und somit Richtstein sein zum Seelenbau des weiten, breiten Herzens.

Wie sieht es damit aber in Wirklichkeit aus? Die Pflege unserer Hausmusik liegt vollständig darnieder. Denn daß der Junge oder das Mädel „Klavier spielen" lernen, ist absolut keine Pflege der Hausmusik. Das Klavier ist ein technisch viel zu schwieriges Instrument, als daß es dazu geeignet wäre, die seelische Musiktiefe des deutschen Gemütes auch nur annähernd anzuregen oder gar erschöpfend zu können. Das deutsche Gemüt ist zu zart besaitet, als daß das Klavier das geeignetste Instrument sein könnte, ihm zur Ausdruckskraft zu verhelfen. Gewiß, seine Akkordwirkung ist unableugbar; aber sein metallischer Schmelz verrät doch immer eine Herbheit und Derbheit, die fern von jener Wirksamkeit bleibt, die der deutschen Hausmusik von ehedem eigen war.

Deutsche Hausmusik muß Ensemblemusikpflege sein. Erst dann wird sie zur erforderlichen Uebung die gewünschte Anregung und zur Anwendung die gegebene Erbauung gesellen. Erst dann wird der Ausübende seine Leistungen nicht mehr allein in den Vordergrund seines Interesses der Musikpflege stellen, sondern eben im „Zusammenmusizieren" den Grundstock eines eifernden und aneifernden Fleißes und den Ausdruck wirklicher Hausmusik erblicken. Schon allein der zwei-, drei- und vierstimmig gepflegte Gesang, das Du-, Terz- und Quartett, das von ein paar guten leidlichen Naturstimmen gepflegt wird, gibt für die Wahrheit der vorgenannten Betrachtung einen recht eindringlichen Beweis. Das *Ensemble* ist der Kardinalpunkt deutscher Hausmusikpflege, und erst die Vermischung alter, deutscher Liebhaberinstrumente, unter denen die Flöte, die Oboe, die Klarinette und das Horn als sonderlich geeignet erwähnt sein mögen, zu einer guten Hausmusik geben dem orchestralen Musikausdruck des Empfindens der Hausmusikpflege das Recht, diese auf eine neue Basis zu stellen. Unsere Literatur weist ja doch auch geradezu köstliche Perlen der *Ensemblemusik* in der Zusammensetzung und der Verschiedenartigkeit der Instrumente auf, und sie gibt damit die Handhabe, daß dabei auch jede Entwicklungsstufe des Könnens Berücksichtigung finden kann.

Man versuche es nur einmal, diesen Entwicklungsgedanken unserer Hausmusikpflege zu folgen, und man wird schon nach wenigen Versuchen erkennen, daß man sich loslösen kann und darf von der in unseren Familien bisher nur löblichen Klavierspielpflege und daß die Ensemblevereinigung das altbewährte Mittel bleibt, deutschwürdige Hausmusik zu treiben.

[1] Wenn wir auch nicht mit allem in den obigen Ausführungen übereinstimmen, so gehen wir doch mit dem Verfasser einig in der Wichtigkeit der Pflege des Zusammenspiels für das häusliche Musizieren. Die Schriftltg.

*

Strauß' „Rosenkavalier" im Film

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am Mittag des 10. Januar unter der Leitung des Komponisten

Merkwürd'ger Fall!" — Richard Strauß soll gleich vielen anderen große Verluste gehabt haben. Bevor ein neues Opernwerk in diesen unruhevollen Zeiten fertig gestellt sein kann, vergehen unter Umständen Jahre. — Nun kommt da ein smartes Angebot einer geschäftstüchtigen Filmgesellschaft! Es entspricht dem Wesen unserer Tage, daß Strauß diesen Verlockungen zum Opfer fiel. Mozart, Weber und Wagner hätten wahrscheinlich in diesem Falle anders gehandelt. „O quae mutatio rerum!" Jedenfalls hat die *Dresdner Staatsoper* in vorbildlicher Treue zu ihrem Schoßkinde Strauß gestanden, als sie ihr Haus für diese Filmvorführung hergab. *Die Staatskapelle* deckte das Ganze mit dem Stempel einer *künstlerischen Tat.* Ist sich Richard Strauß bewußt, daß er damit einen Wechsel auf die Zukunft zog? Wer versteht die abwegige Antwort, die er einem Zeitungsmanne auf die Frage nach dem Uraufführungsort seiner nächsten Oper gegeben haben soll und die da lautet: „Das weiß ich noch nicht!?" —

Der in Rede stehende Film hält sich nur in den äußeren Linien an die Geschehnisse des „Rosenkavalier". In der Oper war *der Kern des Rokoko* gewahrt: die sorglose Liebenswürdigkeit, die Grazie, mit der man zu jener Zeit selbst über Verbrechen hinweg tändelte, umgab die Figur der Marschallin. Der Film zerstört das einstige Bild dieser seltenen Frau. Dadurch, daß der Marschall auf der Bildfläche erscheint, wird er ins Bereich der Zu- und Abneigungen gestellt. Die ganze Harmlosigkeit der Verwechslungsszenen und Verkleidungen ist durch das Auftreten des rächenden Ehemanns aufgehoben.

Allerdings ergibt sich Gelegenheit für handfeste Schlachtszenen, bei denen Strauß schneidige Marschmusik (aus der Weimarer Zeit) verwenden konnte. Um der Musik im allgemeinen willen muß der Film durch Nebensächlichkeiten unnötig verlängert werden. Scheinbar haben die musikalischen Helfer *Singer* und *Alwin* die Musik zusammengestellt, zu der Strauß sein Plazet gab und einige Ergänzungen hinzufügte. Um der *Musik* willen, die mit den Motiven oft willkürlich schaltet und waltet, mußte aber auch der Film oftmals schneller gekurbelt werden, als vom kinotechnischen Standpunkte aus gut war. Die Ein-

richtung für die Dresdner Vorführung wurde von der Ernemann-A.-G. zur Verfügung gestellt, die aber damit ihren Apparaten keinen Dienst erwies, weil diese in einem für den Film ungeeigneten Raume wirken mußten.

Vom *künstlerischen* Standpunkte aus hat die Darbietung gezeigt, wo die Grenzen des Films liegen und daß es eine *Unmöglichkeit* ist, Opernwerke zu verfilmen. Das Machwerk, das nun unter der Flagge des „Rosenkavalier" durch die großen und kleinen Filmhäuser ziehen wird, könnte ebensogut heißen: „Der Seitensprung der Marschallin" oder „Der betrogene General" oder auf gut kölnisch „Et hätt' noch immer gohd gegange". Die einzigen Lichtblicke bildeten auch bei diesem Film die *Naturaufnahmen*, besonders die des Schönbrunner Parkes. Mit Wehmut im Herzen schied man von der durch eine große Tradition geweihten *Kunststätte*, der gerade Strauß seine musikalischen Welterfolge verdankt. „Traurig ist das, traun!" Prof. *H. Platzbecker*.

*

Zum 80. Geburtstag von Anton Erl

Kammersänger *Anton Erl*, einst ein gefeierter Ritter des hohen C an der ehemaligen Dresdner Hofoper, beging am 13. Januar seinen *80. Geburtstag*. Der Künstler erfreut sich einer seltenen geistigen und körperlichen Frische. Seine Wiege stand in der Wienerstadt, woselbst sein Vater Josef Erl als Heldentenor wirkte. Der Künstler widmete sich zuerst der Malerei, und zwar im Meisteratelier Karl Rahls. Bereits 1869 kam er aber als Sänger nach Dresden. Seit 1875 ist er ununterbrochen an der Dresdner Oper tätig gewesen. Sein Almaviva, sein Postillon von Lonjumeau sind noch unvergessen, ebenso wie später seine feinkomischen Leistungen als Junker Spärlich etc. Eine hervorragende Koloraturkunst und ein vorzügliches Darstellungsvermögen waren ihm eigen. Köstlich wenn er z. B. früher die Koloraturen der Wedekind nachmachte, einen Spaß, den er sich besonders gern als Bandit Beppo (Fra Diavolo) leistete. Seit 1912 lebt Anton Erl im Ruhestand und hat sich nunmehr wieder seiner geliebten Griffelkunst zugewandt. Als Lehrer ist er nie in den Vordergrund getreten, dieses Amt übt jedoch mit viel Glück seit Jahren seine Tochter *Dora* aus. Prof. *H. Platzbecker*.

MUSIKBRIEFE

Augsburg. Wie bereits im Schlußbericht der vorjährigen Saison mitgeteilt wurde hat das Augsburger Stadttheater mit der laufenden Spielzeit den Begriff einer *Kultur*bühne gegen den eines *Geschäfts*theaters eingetauscht. Ueber eine halbe Million Defizit war die Ursache des sich darin kundgebenden Wechsels der Anschauung vom Wesen und den Aufgaben einer städtischen Bühne. Die Rentabilitätsfrage führte also zu der Wiederaufnahme eines modernen Operettenbetriebes durch ein eigenes Ensemble. Seine Verpflichtung erfüllt durchaus die künstlerischen Ansprüche, die man an ein solches zu stellen pflegt. Trotz der hierdurch erzielten gut besuchten Häuser darf dabei nicht übersehen werden, daß für diese Aufführungen auch eine ganze Menge Geld ausgeworfen werden muß, ohne damit aber kulturelle Werte zu schaffen. Wo bleibt da, ungeachtet des nicht erzielten künstlerischen Gewinnes, der finanzielle, den man sich erhofft hat? — Die Oper beschränkte sich bisher fast durchweg auf heitere, belanglosere Werke, deren Wiedergabe zudem nicht immer die wünschenswerte Qualität aufwies. In der Hinsicht sei verwiesen auf die „Abreise", die „Verkaufte Braut" und die „Weiße Dame". Andere Werke wie „Gianni Schicchi" und die „Schneider von Schönau", in denen sich namentlich Regisseur Pruscha als starke Kraft erwies, bleiben im tieferen Sinne künstlerisch belanglos. In „Carmen" hinwiederum war der Spielleitung teils aus mangelnden Mitteln, teils aus ungeklärten Resten nicht gegeben, ein Letztgültiges zu verwirklichen. Andere Vorstellungen verpuffen wiederum ohne jeglichen Nachhall; so der „Bajazzo" und der ebenfalls nur einmal wiedergegebene „Schatzgräber", der zudem seines festlichen Charakters gänzlich entkleidet und zum Repertoirmäßigen erniedrigt wurde. So bleiben die „Meistersinger" mit der glänzenden Leistung Max Krieners als Hans Sachs, der „Fidelio" mit Ludwig Epple als Florestan und als einziges Ereignis „Figaros Hochzeit" in einer allerdings köstlichen und hervorragenden Inszenierung nach Entwürfen des Frankfurter Bühnenbildners Ludwig Sievert; die Aufführung wies auch musikalisch (Kapellmeister Jos. Bach) ein vornehmes Maß auf und gleicherweise gesanglich und darstellerisch: R. Fränzl-Susanne, Fr. Musil-Figaro, Ed. Kremer-Graf und E. Ott-Gräfin. Die Spielleitung lag bei Direktor C. Häusler in bewährten Händen. An Weihnachten brachte das Stadttheater Rich. Straußens letztes Bühnenwerk „Intermezzo" zur Erstaufführung. Die viele Mühe, die auf sie verwandt wurde, zeitigte einen beachtlichen Erfolg, der freilich weniger dem Werk als seiner Wiedergabe galt. In der Rolle der Christine gastierte Moje Forbach vom Landestheater Stuttgart und erwarb sich starken Beifall. Als musikalischer Leiter wandte städtischer Kapellmeister Jos. Bach der Partitur wohlgelungene dynamische Schattierung und szenische Anpassung zu. Spielleiter V. Pruscha überwand mit Erfolg die technischen Schwierigkeiten der Inszenierungsarbeiten. — Mit diesen letzten wenigen Ausnahmen also bewegte sich der Opernspielplan, d. h. die ziemlich willkürliche Aneinanderreihung von Werken in wenig wirksamen Nebengeleisen, und kam somit neben der Operette kaum je zu wesentlicher und einflußreicher Geltung. Die erhöhten Auslagen für die Oper zeitigten somit bis jetzt weder finanzielle noch künstlerische Aequivalente und daß die Operette den Etat sanieren könne, wird man vernünftigerweise kaum erwarten wollen. Brachte also die Aenderung der neuen Spielzeit eine Besserung, eine Besserung, um deretwillen man sie vollzogen hat?

Ludwig Unterholzner.

*

Duisburg. Auch in diesem Winter wahrten die Duisburger städtischen Musikveranstaltungen unter Leitung des Generalmusikdirektors Paul Scheinpflug den guten Ruf, den sie sich in Westdeutschland errungen haben. Scheinpflug bevorzugt die moderne und modernste Musik, ohne die Werke der klassischen und romantischen Zeit zu vernachlässigen. So hörte man das 3. Brandenburgische Konzert von J. S. Bach, die Siebte Sinfonie von Beethoven, das Konzert für Violine a moll mit Orchesterbegleitung von J. S. Bach und eine Reihe anderer klassischer Werke. Die feierliche Einweihung der neuen Tonhallenorgel bot dem Berliner Domorganisten Prof. Walter Fischer Gelegenheit, sein großes Können im Vortrage verschiedener Schöpfungen für Orgel von Bach und Liszt zu zeigen. Paul Scheinpflug hat in den letzten Jahren in seinen Konzerten ein Zentrum der Bruckner-Pflege geschaffen, das außerordentlich belebend die musikalischen Verhältnisse beeinflußt; sind doch bis jetzt alle Bruckner-Sinfonien zur Aufführung gebracht worden, und der Dirigent zeigte, daß er die innere und äußere Eignung zum Bruckner-Interpreten großen Formates besitzt. Ein dem Schaffen des Leiters der neuen Kölner Hochschule für Musik, Walter Braunfels, gewidmetes Konzert führte den Komponisten nach Duisburg. Er spielte in der Aufführung seines Konzertes für Klavier und Orchester A dur Op. 21 selbst den Klavierpart. Die Komposition offenbarte Reichtum an gepflegter Melodie, aber auch starke Theatralik der orchestralen Geste. Sein bekanntes Tedeum wurde in einer ausgezeichneten Aufführung lebendig. Begrüßenswert war, daß von den jüngsten Musikern der österreichische Komponist Joseph Meßner mit der Uraufführung seiner Zweiten Sinfonie bei uns wieder erschien. Er ringt, wie die meisten jüngeren Komponisten, auch in seiner zweiten, hier uraufgeführten Sinfonie um die Gestaltung eines neuen Klangbewußtseins. Sein neues dreisätziges Werk enthält neben viel Sturm und Drang sehr viel verheißungsvolle Elemente eines neuen Klangreizes, der aus der Dissonanz stammt und dennoch ganz folgerichtig die positiven Gedanken der neuesten Musikentwicklung in einem thematischen Melos voll großer Innerlichkeit und kontrapunktischer Meisterschaft, voll klarer Struktur und Ausdruck auswertet. Das Werk dürfte ein Markstein eines erfolgreichen Ringens um neue sinfonische (aber durchaus unartistische) Möglichkeiten sein und bietet trotz der problematischen äußeren Form (mitten im Adagio steht ein fahles, mit Holzbläsern spottendes Scherzo) musikalischen Ohren, die an Bruckner geübt sind, Mystik der Musik zu hören, kein Rätsel. Von dem in Düsseldorf lebenden Komponisten Fritz Brandt hörte man das Konzert für Violine und Orchester in einer Erstaufführung; Walter Gieseking spielte den Klavierpart des reichgegliederten, in seiner Thematik festumrissenen Werkes, das unter Scheinpflugs Leitung sehr wirkungsvoll aufgeführt wurde. Lediglich artistischen Wert musikalischer Farbentönung besaßen

die „Nächte in spanischen Gärten" (für Klavier und Orchester) des Spaniers Manuel de Falla und das Tanzgedicht „La Valse" von M. Ravel. Neben diesen großen Konzerten bildeten die Kammermusikkonzerte mit ihrer eifrigen Pflege der klassischen und modernen in- und ausländischen Literatur eine wertvolle Bereicherung im Gesamtbild unseres Musiklebens. Die Kammermusik-Veranstaltungen wurden teils von berühmten auswärtigen Quartettvereinigungen, teils von dem einheimischen Grevesmühl-Quartett bestritten. Das Duisburger Stadttheater, das auf Grund seiner Reformarbeit und seiner erfolgreichen stilistischen und szenischen Neugestaltung vieler Opern und besonders des Wagnerschen Musikdramas sich zu den führenden deutschen Bühnen rechnen darf, brachte in den letzten Wochen als bemerkenswerte Erstaufführungen die Opern „Leonce und Lena" von Jul. Weismann, „Ariadne auf Naxos" von Rich. Strauß und „Boccaccio" von Suppé neben dem laufenden Spielplan heraus. — Eine neue kulturelle Erscheinung hier im Westen bildet die Stadt Mülheim a. d. Ruhr, die dem jahrzehntelangen Niedergang ihres Musiklebens Halt geboten hat und jetzt auf dem Boden der Musikkultur einem ungeahnten, neuen Aufschwung entgegensehen kann. Sie verdankt diesen kulturellen Fortschritt nächst der eigenen Tatkraft ihrer Stadtverwaltung, der neuen Orchestergemeinschaft, die sie mit der Stadt Duisburg abgeschlossen hat, und der neuen großartigen Stadthalle. Auch von kritischen Bewunderern wird diese wegen der Konzertsäle, die sie enthält, zu den schönsten architektonischen Schöpfungen dieser Art in Deutschland gerechnet. Sie wurde kürzlich in zwei Festkonzerten eingeweiht. Die Leitung der Konzerte, in denen Bruckners Fünfte und Beethovens Neunte Sinfonie aufgeführt wurde, lag in den Händen Paul Scheinpflugs, der nun zugleich das Duisburger und Mülheimer Musikleben verwaltet und auch Dirigent der neugegründeten Mülheimer Chorvereinigung ist. Die Stadthalle mit ihren äußeren klassizistisch-ruhigen und monumentalen Bauformen und ihren Wundern von Material, Licht und Farbe im Inneren, wurde von den Architekten Großmann (Außenarchitektur) und Prof. Fahrenkamp (Innenarchitektur) erbaut.

Dr. *Hendel.*

*

Halle. Die Moritzkirche in Halle a. Saale, wo Samuel Scheidt von 1609—1654 als Organist und Kapellmeister wirkte, hat aus der Orgelbauanstalt W. Sauer in Frankfurt a. Oder (Inhaber Dr. O. Walcker-Ludwigsburg) eine neue, dreimanualige Orgel mit 53 klingenden Stimmen erhalten, die ein Meisterwerk Sauerscher Orgelbaukunst repräsentiert. Bei diesem Instrument ist besonders großer Wert darauf gelegt worden, daß es nicht nur als Kirchenorgel den gottesdienstlich-liturgischen Anforderungen genügt, sondern auch als Konzertorgel die Schöpfungen unserer großen Orgelmeister vermitteln kann. Die Orgel besitzt die modernsten Spielhilfen, die Intonation ihrer Register muß man als ganz hervorragend bezeichnen, und die zur Verwendung gelangte Röhrenpneumatik liefert in Verbindung mit dem Taschenladensystem eine tadellos präzise An- und Absprache der Pfeifen, wie sie selbst rein-elektrische Traktur nicht präziser und im Spiel sauberer leisten kann. Besondere Aufmerksamkeit wurde dem dritten Manual geschenkt, das mit seinen 15 Stimmen das numerisch am stärksten besetzte Klavier darstellt, und dem durch seine isolierte Aufstellung in einem durchgreifend dynamische Kurven liefernden Schwellkasten die Bedeutung als wichtigstem Faktor der modernen Orgel zukommt. Fast allsonntäglich veranstaltet der Organist von St. Moritz, Herr Konzertorganist Adolf Wieber, Kirchenmusikabende, die sich stets eines recht guten Besuches erfreuen.

*

Köln. Köln gerät allmählich in die Bahnen des Berliner „Musikbetriebs". So war schon die erste hier zum Bericht stehende Winterhälfte von einer Hochflut von Konzerten erfüllt, denen gegenüber der Musikreferent beinahe die Waffen strecken mußte. Mit der Eröffnung der neubegründeten Hochschule für Musik, vereinigt mit einer Musikschule und einer Orchesterschule samt Schul- und Kirchenmusikabteilung, setzte das Konzertjahr würdig ein. Es folgte die Vorstellung einzelner, zu dieser „Musikalischen Provinz", wie man sie einmal genannt hat, hinzugezogener Kapazitäten: Maria Philippi zeigte sich an einem eigenen Abend, den sie zusammen mit dem von Elisabeth Potz ausgezeichnet geleiteten Barmer Madrigalchor gab, als noch im Vollbesitz ihrer stimmlichen Mittel wie vor allem ihrer ernsten Musikalität. Dann erschien Karl Ehrenberg, bisher Kapellmeister an der Berliner Staatsoper, um an der Spitze des sogenannten „Philharmonischen Orchesters" Tschaikowsky und Liszt ganz hervorragend gut vorzuführen, wenngleich diese Werke die Leistungsfähigkeit des Orchesters weit überstiegen. Das Busch-Quartett hatte kurz vorher Ehrenberg als Schöpfer eines klangprächtigen und ernstgehaltenen Streichquartetts der Kölner Oeffentlichkeit vorgeführt. Walter Braunfels, der zusammen mit Hermann Abendroth die Leitung der Hoch- und Musikschule übernahm (während Ehrenberg als solcher der Orchesterklasse wirkt), stellte sich in einem der „Meister des Klaviers" genannten Sonderabende als technisch überraschend vollendeter Ausdeuter klassischer Musik vor, in einem der Gürzenich-Konzerte als gewandter Interpret seiner „Don Juan-Variationen", in denen das Champagnerlied in Zusammenhang mit der Komturszene gerückt, geistvolle Abwandlungen erfährt. Richard Trunk war aus München berufen worden, um Mitdirektor der Musikschule, zugleich jedoch Leiter des Kölner Männergesangvereins anstelle des in den Ruhestand getretenen Joseph Schwartz zu werden. Auch er stand als Komponist auf dem Programme eines der ersten Winterkonzerte: zusammen mit seiner Gattin Dellbran-Trunk bot er Proben feinster Liedlyrik, und in seinem Antrittskonzert mit dem genannten Verein zeigte er, daß es ihm zunächst einmal darauf ankomme, die von Siegfried Ochs in seiner launigen Selbstbiographie „Geschehnes und Gesehnes" gegen die Kölner erhobenen Vorwürfe der mangelhaften Programmkultur gegenstandslos werden zu lassen. Othegravens Vertonung der „Königskinderballade" gelangte hierbei zur höchst erfolgreichen Uraufführung ebenso wie Trunks „Ausmarsch", der vom Chor das denkbar Schwierigste an Intonation wie Stimmführung verlangt. Gedenken wir sodann weiterer in Köln ansässiger Tonkünstler oder auch der im Rheinland seßhaft Gewordenen, so sind neben der Uraufführung von H. H. Wetzlers Orchesterlegende „Assisi" in einem der Gürzenich-Konzerte, der Referent zu seinem Bedauern dem sympathischen Autor gegenüber nur technisches Interesse entgegenbringen konnte, eigene Abendveranstaltungen rheinischer Künstler zu nennen: der Gesangsabend der München-Gladbacher Sopranistin Schürmann-Herchet, der Kölner Altistin Mary Matheus, die Klavierabende von Therese Pott und Mary Jansen, in deren Programmen Lemacher, Fleck, H. Unger, Spies, Dörlemann, Bückmann und Röseling Aufnahme gefunden hatten. Für noch weniger bekannte Talente neben anerkannten setzte sich wieder die nun schon fünf Jahre wirkende „Gesellschaft für neue Musik" ein, so für Hans Fleischer. Ebenso marschierten eine ganze Reihe neuer reproduzierender Kräfte auf, die sich neben den im Rahmen der „Meisterkonzerte" stehenden recht wohl sehen und hören lassen durften: Alexander Borowsky, der vor allem für Prokofieff eine Lanze brach, die Schottin Myra Heß, eine Pianistin nicht alltäglichen Ausmaßes, die Geigerin Erika Morini, ein geigentechnisches Phänomen und dabei von musikalischer Intelligenz. Sehr enttäuscht schied man von dem russischen Meisterbassisten Schaljapin, der — im strikten Gegensatz zu seiner Herkunft — unerhörte Preise verlangte, um dann mit recht theater-, ja oft sogar kabarettmäßigen Effekthaschereien abzustoßen. Auch Richard Tauber ließ kühl. Wieder wie immer feierten die Kosaken und die römischen Kapellsänger Triumphe. An Neuaufführungen seien des weiteren erwähnt die der Orchestervariationen des Hamburgers Müller-Hartmann solide Kunst; die der „Gotischen Chaconne" des Holländers Dopper, eines reichlich banalen Salonmachwerks; des netten, aber wenig sagenden Divertimentos von Paul Gräner und der amüsanten Puppenspielouvertüre des Wieners Hans Gal. Prokofieffs Klavierkonzert mit Borovsky imponierte durch urwüchsige Kraft, Strawinskys „Pulcinellasuite", von Szenkar musterhaft dargeboten, zeigt die allmählich unheimlich werdende „Bearbeitersucht" dieses Vielkönners, der ein allerliebstes italienisches Stöckelschühchen mit russischem Transtiefel zerstampft. Starken Eindruck dagegen hinterließ ein „Jan Ingenhoven-Abend", bei welchem die Solobläser des Opernhauses sowie das Schulze-Priska-Quartett mit Meta Förster am Klavier sich in den Dienst einer äußerst heiklen, eminent schwierigen, dabei jedoch von ehrlichem Ethos und einer eigenen Tonsprache erfüllten Kunst stellten. Immer mehr wächst die Zahl der freien Musikvereinigungen, von denen zum Teil erhebliche volksbildnerische Arbeit geleistet wird: der Volkschor unter Md. Müller, dem Leiter der neuen Schulmusikabteilung, brachte Webers „Christgeburtsspiel", ein neu ins Leben gerufener Konzertverein Bachs Weihnachtsoratorium, das Volksorchester unter Zaun einen Borodin-Abend, die Lautensänger stellten sich mit altdeutschen Weisen in den Rahmen der Wiederbelebung der Volksmusik, und Hans Bachem, der junge Domorganist erfreut an zwei Sonntagen des Monats in der Deutzer Riesenhalle mit klassischen und modernen Orgelvorträgen. Die seit über hundert Jahren bestehende „Musikalische Gesellschaft" beschloß trotz der Not der Zeit ihre Forterhaltung. Frau Klara Herstatt erspielte sich im letzten Abend dieser Vereinigung unter Abendroth mit Schumanns a moll-Konzert einen be-

trächtlichen Erfolg. Als ganz hervorragende Kraft zeigte sich in einem der städtischen Sinfoniekonzerte der neue erste Soloflötist Paul Stolz. — Im Opernhause kam unter Szenkar, dessen Sachlichkeit und persönliche Zurückhaltung wohltuend berührt, Bela Bartoks „Herzog Blaubarts Burg" zur Erstaufführung, ein männliches Gegenstück zu Debussys „Pelleas und Melisande", kraftstrotzend, aber auf die Dauer doch etwas allzu robust im Klanglichen. Uraufführungen, so der Balletts „Opferung des Gefangenen" von Wellesz, „Bathyllus" von Fleck, der Oper „Alkestis" von Wellesz, der von Puccini nachgelassenen, von Franco Alfano vollendeten „Turandot" sind in Aussicht gestellt. Die „Zauberflöte", der „Barbier von Bagdad" wurden ebenso zu verdientem, wenn auch kurzem Dasein ausgegraben wie Mussorgskys „Boris Godunow"; von einer Hebung des Publikumsniveaus ist leider noch nicht viel zu erkennen. Dr. *Hermann Unger.*

*

Krefeld. Das erste Konzert der Krefelder Konzertgesellschaft brachte (wie schon berichtet) die Uraufführung eines Orchesterpräludiums und Fuge Op. 36 von Walter Braunfels, das Dr. Rudolf Siegel aus der Taufe hob. Weiterhin kam Pfitzners Violinkonzert mit Alma Moodie als Solistin zu eindrucksvoller Wiedergabe, schließlich Brahms Vierte Sinfonie. Das zweite Konzert galt Liszts gewaltigem Oratorium Christus, dessen Wiedergabe außerordentliche Kundgebungen für die Mitwirkenden und namentlich den großzügigen und feinnervigen Dirigenten Dr. Siegel hervorrief. Bemerkenswert war dabei die Mitwirkung des gesanglich auf höchster Stufe des Könnens stehenden Krefelder Männerchores, der kurz darauf in einem eigenen Konzert aufs neue sein virtuoses Singen a cappella hören ließ (Johannes Zey). Durch seine Mithilfe kam im dritten Konzert der Konzertgesellschaft auch einmal Männerchor a cappella zu Gehör, sowie eine nicht nur geistig, sondern auch klanglich hochstehende Wiedergabe der Lisztschen Faust-Sinfonie. Heinrich Boell aus Köln spielte meisterlich ein Concerto grosso von Bach-Vivaldi auf der Orgel und sodann die Solopartie in der Orgelsinfonie Op. 45 von Hermann Unger, nebenbei ein Werk voll schöner Eingebungen! — Die städtischen Sinfoniekonzerte ließen manches für Krefeld neue Werk zu Wort kommen. So die klangschöne „Feierliche Musik" für Orchester von Siegfried Krug-München (Uraufführung); eine Ouvertüre zu einem Puppenspiel von Hans Gal, Debussys „Après-midi d'un faune", Strawinskys „Feuervogel". An weiteren Werken kamen zu Gehör: Mahlers Lied von der Erde; Max Regers Violinkonzert Op. 101 (mit Riele Queling-Köln); die B dur-Sinfonie Franz Schuberts; Brahms' Klavierkonzert d moll Op. 15 mit der Berlinerin Else Blatt; Bruckners Dritte Sinfonie in d moll. — Der Bach-Chor (Alfred Fischer) führte mit gutem Gelingen eine von Alfred Fischer aus Werken älterer Meister zusammengestellte Großkantate auf. — Das Krefelder Peter-Quartett begann in drei Konzerten mit außerordentlichem künstlerischem Erfolg die Wiedergabe sämtlicher Streichquartette Beethovens. — Die städtischen Kammermusikabende führten das Budapester Streichquartett, Claire Dux und das Wiener Streichquartett nach Krefeld. Erstere ließen Debussys Quartett Op. 10 in g moll, sodann Haydns Op. 71 in Es und Schumanns Op. 41 in A ebenso meisterlich erklingen wie letztere Brahms' Op. 51 No. 1 in c moll, Schuberts Op. posth. in d moll und ein Novum: Ernst Toch Op. 34, das wegen seiner spekulativ-atonalen Satzweise nicht in das Verständnis der Hörer einzugehen vermochte. Vorzügliches an a cappella-Gesang bot der Lehrergesangverein (Studienrat Hubert Langer) mit alten und neuen weltlichen und geistlichen Liedern. In einem großen Orgelkonzert zeigte die städtische Organistin Margarete Scheibe bedeutendes Können in Wiedergabe von Werken Regers, Bachs und einer Sonate von Karl Hoyer. Der einheimische Pianist Walter Voß schuf durch sein virtuoses Schumann- und Chopin-Spiel tiefe Eindrücke. Der Evangelische Kirchenchor (Fritz Nölte), der Kirchenchor St. Dionys (Franz Oudille) und der Kirchenchor St. Josef (Arnold Heinrichs) gaben je ein bedeutsames Konzert in feiner Ausfeilung der gebotenen Gesänge. Der Krefelder Männergesangverein feierte unter Anteilnahme weiter Kreise sein 75jähriges Bestehen (Leiter Dr. Hans Paulig). — Die Oper begann mit Wagners Meistersingern und ließ folgen: Mignon, Hoffmanns Erzählungen, Tiefland, Wolf-Ferraris „Liebesband der Marchesa" (Erstaufführung für Westdeutschland), Tannhäuser, Rigoletto, Die Jüdin, Der Rosenkavalier, sowie eine Reihe Operetten. Die Aufführungen waren durchweg äußerst sorgsam vorbereitet und bezeugten, daß sich unsere Oper in aufsteigender Linie bewegt. Dirigenten: Operndirektor Franz Rau, als Gast verschiedentlich Generalmusikdirektor Dr. Siegel (Meistersinger, Tannhäuser), Kapellmeister Dr. Fritz Cecerle, Kapellmeister Dr. Hans Paulig, Kapellmeister Willy Bunten. *Hermann Waltz.*

München. Ueber die Weihnachts- und Neujahrswoche trat fast völlige Konzertstille ein, nachdem sich zuvor die Veranstaltungen trotz des meist erschreckend schwachen Besuches förmlich überboten hatten. Volle Säle konnten eigentlich nur die größeren Chorvereinigungen erzielen, die sich freilich auch fast ausschließlich an „bewährte" Werke hielten. So der Lehrergesangverein mit Verdis „Requiem" unter H. Knappertsbusch (Orchester der Akademie) und der „Neunten" Beethovens, die Hausegger, namentlich im Adagio, tieferlebt gab. Ebenso der Chorverein für evangelische Kirchenmusik, der sich unter E. Riemann für Bachs Weihnachtsoratorium erfreulich einsetzte. Die Weihnachtsaufführung des Bach-Vereins unter Landshoff lockte durch ihr Programm; Corelli: Weihnachtskonzert, F. Tunder — ein alter Lübecker Meister: Weihnachtskantate, Bach: Magnificat. Die geweckten Erwartungen erfüllte die ziemlich mäßige Aufführung allerdings diesmal nicht und auch aus einem Beethoven-Abend der Konzertgesellschaft für Chorgesang (unter Dr. H. Rohr) hob sich nur J. Pembaurs spontane und großzügige Wiedergabe des Es dur-Klavierkonzerts als wirkliches Erlebnis heraus. Sensation bedeutete in der letzten „musikalischen Akademie", in der H. Knappertsbusch Tschaikowskys „Pathétique" und Berlioz' Haroldsinfonie stark repräsentativ aufführte, das Auftreten der Olszewska. Sie sang meisterhaft Wagners Wesendonk-Lieder, beifallumbrandet, nachdem sie schon tags zuvor als faszinierende „Carmen" auf der Bühne (doch ihrem eigentlichen Feld) das ausverkaufte Haus in Ekstase versetzt hatte. Mit das interessanteste Musikgeschehen aber spielte sich diesmal an den Kammermusikabenden ab, an welchen auch das Münchner Streichquartett erfolgreich beteiligt war. So verdankte man dieser Vereinigung (J. Szantó, F. Rubien, Ph. Haas, J. Disclez) die hiesige Erstaufführung des neuen cis moll-Quartetts Op. 36 von Pfitzner im Rahmen eines Pfitzner-Zyklus der Staatsoper, bei dem übrigens auch die völlige Neueinstudierung und Inszenierung des „Palestrina" Erwähnung verdient. Das Quartett ist tiefgründig, mitunter harmonisch sehr kühn — wenn auch nicht krampfhaft neutönerisch —, ein Werk, das sich nicht beim ersten Hören ganz erschließt, doch aber auf die (auch hier spärliche!) Zuhörerschar tiefen Eindruck machte und neben dem frühen Klaviertrio — das Pfitzner am Flügel selbst auslegte — die Entwicklung in des Meisters musikalischem Denken sehr fesselnd offenbarte. Nicht so gut vorbereitet und auch im Gehalt nicht so überzeugend waren die Uraufführungen zweier Streichtrios von A. Reuß und G. Geierhaas, ebenfalls durch das Münchner Streichquartett in einem Komponistenabend des hiesigen Tonkünstlervereins. Immerhin bedeuten beide Werke — das von Reuß namentlich durch die Mittelsätze, das dreisätzige von Geierhaas durch den ersten Satz und die interessanten Variationen eine Bereicherung der auf diesem Gebiet ja recht kleinen Literatur. Gut gegeben wurde zum Schluß des Abends das wirklich geniale, wenn auch stark eigenwillige C dur-Quartett Op. 16 von Hindemith. Gottfr. Rüdingers Klaviertrio Op. 50, ebenfalls von J. Szantó und J. Disclez mit A. Schmid-Lindner aufgeführt (der übrigens auch als Interpret des C dur-Klavierkonzertes von Mozart K.V. 503 unter Hausegger sehr starken Erfolg hatte) interessiert in seinem langsamen Satz durch die Harmonik, arbeitet aber in den Ecksätzen mit etwas gar harmlosen und primitiven Einfällen. Ungewöhnliche Vollendung des Quartettspiels boten zwei auswärtige Vereinigungen: Die „Budapester" beim Vortrag des g moll-Quartetts von Debussy — zwischen einem freilich etwas flau gespielten Beethoven Op. 18 und Mendelssohns doch veraltetem Op. 12. — Das „Guarneri-Quartett" nach Mozart und Schumann (Klavierquintett mit Cornelia Rider-Possart) mit M. Ravels Werk in F dur. Schwer zu entscheiden, welche Wiedergabe technisch virtuoser und musikalisch erschöpfender war, bezeichnend aber, daß beide ihren Leistungshöhepunkt entschieden an den Werken romanischer Herkunft erreichten. Der Solistenabende gab es wieder die Menge. Packend durch die Intensität und unglaubliche stilistische Treffsicherheit war wieder der Abend W. Giesekings, der diesmal neben Busoni, Strawinsky, Hindemith und Debussy einen Schubert ganz schlicht musizierte. Sehr eindrucksvoll die Wiedergabe der Cellosonate Op. 116 von Reger durch E. Feuermann und A. Frey, und großzügig in der Anlage, wenn auch technisch noch nicht ganz überlegen, stellte Br. Maischhofer neben Beethoven und Brahms die Regerschen Telemann-Variationen hin. *Dr. P.*

*

M.-Gladbach. Die bewußt moderne Tendenz dieses Musikwinters erfüllte sich weiterhin im Programm des zweiten Sinfoniekonzerts, dessen Erstaufführungen freilich für Charakter und Haltung der neuen Musik wenig aufschlußreich sein konnten. Ihre negative intellektuell konstruierende, im Wesen doch noch

ganz der Romantik verhaftete Seite bekundete sich in E. Tochs Op. 27 (Phantastische Nachtmusik für großes Orchester); ihre Schwäche: fehlende Einfallsfülle und musikantisch treibende Formungskraft durch verstandlich witzige Groteske zu ersetzen, zeigte Hans Gáls technisch gekonnte Puppenspiel-Ouvertüre. Gänzlich epigonal, oft sträflich langweilig gebärdete sich eine Serenade für kleines Orchester von Karl Prohaska. Bezeichnenderweise hinterließen trotz ihres reproduktiven Gehalts Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen tiefsten Eindruck, der auch z. T. der vollendeten Wiedergabe durch M. Stahl zu danken war. Wie weit aber alle Scheinmoderne, manche Atonalität hinter Max Regers kühner, oft atonikaler Zukunftsmusik zurückblieb, zeigte sich im Erklingen seines Op. 74, d moll durch das meisterlich formende Wendling-Quartett Stuttgart. Dieses einstündige Werk, strotzend in der unerschöpflichen Kraft überwältigender Gedanken und Erformungen blieb das schwerwiegendste Erlebnis dieses Musikwinters. Eine mehr kritische Auswahl zeitgenössisch wertvollen Schaffens, ein stärkeres Hingewendetsein zum modernen Chorwerk (bisher brachte die Cäcilia unter Gelbke nur Haydns Schöpfung) wäre zu beachten. Erfüllung fand diese Forderung vorerst in einem vorbildlichen geistlichen Konzert der ausgezeichneten Stuttgarter Madrigalvereinigung, belebt geleitet von ihrem wagemutigen Führer Dr. H. Holle. Die mustergültige Vortragsfolge erschöpfte in vollkommener Gestaltung a cappella-Werke der Renaissance, des Barock, der Romantik, der Moderne (Bruckner, Reger, Fr. Philipp). Ein weiteres geistliches Programm bestritt der Duisburger Madrigalchor unter Prof. W. Josephson. J. Klimmerboom (Alt) und der geniale Orgelmeister Hans Bachem (Köln) rundeten mit Werken von Händel, Beethoven und Reger das eindringliche Konzert. Ein Volkssinfoniekonzert konzentrierte sich auf Schubert. Mit bekannten Werken P. Tschaikowskys und der impressionistischen Programmusik „Haschisch" von S. Liapounow brachte das dritte Sinfoniekonzert nichts Wesentliches. — Neben „Bohème" und „Martha" bot die Oper mit „Zigeunerbaron" unter E. Triller und „Aida" (Fritz Zaun) gute Leistungen. Die Morgenfeiern der ausgezeichneten Intendanz (Paul Medenwald), die von einem außerordentlichen Kunstwillen zeugen, verschwistern auserlesene Wortdramatik mit irrational vertiefender Musik. Als jüngste Taten sind zu nennen: Das altflämische Spiel „Lanzelot und Sanderein" (Spielleitung Eugen Schulz) mit einer erstmal erklingenden Begleitmusik nach altdeutschen Volksliedern von Walter Berten und das vom Intendanten im mittelalterlichen Holzschnittprofil unsentimentaler Naivität gedeutete Christspiel, „Das Gotteskind", von E. A. Herrmann. *W. B.*

*

Münster i. W. Rudolf Schulz-Dornburgs sprühende, energiegeladene Persönlichkeit wirkt sich zum Heile unseres Musiklebens aus. Das städtische Orchester ist an Präzision, klanglicher und dynamischer Schattierungsfähigkeit zu beträchtlicher Vervollkommnung gediehen. Auch der Musikvereinschor hat viel gelernt. Die Musikvereinskonzerte sind mit den städtischen Sinfoniekonzerten zu einem Zyklus von zehn Konzerten verschmolzen, deren jedes zweimal gegeben wird: am ersten Abend für den Musikverein, am zweiten zu billigeren Preisen als Städt. Sinfoniekonzert. Hier dürfte ein Tausch mit den Tagen am Platze sein, da viele Musikvereinsmitglieder nicht ohne Grund sich beklagen, daß ihre altangesehenen, dazu wesentlich teureren Konzerte gewissermaßen zu Hauptproben der Städtischen Konzerte degradiert seien. — Die Neuengagements der Oper sind glücklich gewesen. Kapellmeister Paul Pella ist ein feiner Musiker, der Orchester und Szene mit Ruhe und Sicherheit beherrscht. Der Sopranistinnenmangel der vorigen Saison ist durch die Verpflichtung von Sabine Offermann, Hilde Sinnek und Aggy Hellendorf auf das erfreulichste behoben. Die neue Koloratursängerin Karja Schapiro ist ein Haupttreffer, zu dem sich Münster beglückwünschen kann. Auch die Tenöre Reiner Minten und Paul Belac, sowie der Bassist Jacques Fresco sind gute Vertreter ihres Faches. — Mit „Ariadne auf Naxos" — in der ersten Fassung mit „Bürger als Edelmann" —, dem Pariser „Tannhäuser", Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung", Lortzings „Casanova", Verdis „Don Carlos", der „Fledermaus" und „Hänsel und Gretel" brachte die Oper bisher einen nicht alltäglichen Spielplan heraus, ohne doch von der Notwendigkeit dieser Folge ganz zu überzeugen. Dem „Casanova" Lortzings wird kein langes neues Leben beschieden sein. Die Musik weist zwar einige bemerkenswert feine Nummern auf, ist im ganzen aber nicht bedeutend genug, um die Mängel des überaus matten Buches wett zu machen. Die Aufführung unter Gustav Schlemm war mittelmäßig. Auch der „Tannhäuser", mit Pella am Pult, war ein Fehlschlag. Nicht nur waren Bühnenbilder Heckroths und die Spielleitung Schettlers phantasie- und stillos, sondern es haperte auch bei der musikalischen Aufführung. Ausgezeichnet gerieten „Ariadne" und „Don Carlos" unter Schulz-Dornburg, „Widerspenstige" und „Fledermaus" unter Pella. Ein dankbar anzuerkennendes Verdienst war die Neustudierung der „Widerspenstigen" und des „Carlos". Die „Widerspenstige" ebenso wie die „Fledermaus", von Pella feinsinnig beschwingt und sorgfältig geleitet, mit Dr. Balint als gesanglich und darstellerisch gleich vortrefflichem Petrucchio setzte in glücklicher Weise die Linie der deutschen Musikkomödien fort, die im vorigen Jahre mit Cornelius' unsterblichem „Barbier" begonnen wurde. Verdis „Carlos" war der große Erfolg der bisherigen Saison. Das anspruchsvolle und bedeutende Werk — für deutsche Hörer gewiß an manchen Stellen reichlich theatralisch und seine Bestimmung für die Pariser große Oper nicht verleugnend — kam unter Schulz-Dornburg südlich schwungvoll und farbig heraus. Vortrefflich die Regie Dr. Grafs, der trotz der räumlichen Schwierigkeiten der kleinen Bühne auch die großen Ensembleszenen eindrucksvoll und übersichtlich zu gliedern und sogar dem Chor Leben einzuhauchen wußte. Von den Vertretern der Hauptpartien seien H. Orthmann (Eboli), R. Minten (Carlos), J. Fresco (König) und H. Sinnek (Königin) mit Auszeichnung genannt. Vorzüglich auch wieder Dr. Balint in der kleinen aber wichtigen Partie des Großinquisitors. *Ant. Schnorbusch.*

*

Pforzheim. Was das heurige Musikleben der sogenannten „Goldstadt" an der Enz anbetrifft, so ist zunächst im Hinblick auf die Theaterverhältnisse von einem Schildbürgerstreich erster Güte zu berichten: Man hat sich mit Beginn dieser Saison die stets ganz ausgezeichneten Gastspiele der Karlsruher Oper aus rein eigenbrödlerischen Tendenzen entgehen lassen und alles Geld und Mühe auf ein eigenes kleines Theater verwandt, dessen Darbietungen (in Frage kommen als musikalische Aufführungen überhaupt nur Operettenvorstellungen) natürlich in gar keinem Verhältnis zu dem bisher Gebotenen stehen. Wer Geld und Zeit hat, nach Karlsruhe zu fahren, kann über diesen Wechsel lachen und spotten. Wer kein Geld und keine Zeit hat, aber ein Freund guter Opernvorstellungen ist, flucht und schimpft mit Recht über dies kurzsichtige, mit gar nichts zu entschuldigende Verfahren der maßgebenden Stellen! — Um so besser sieht es gottlob mit dem Konzertleben aus. Die vielen lokalen Konzert- und Gesangsvereine bieten andauernd eine stattliche Zahl vortrefflicher Veranstaltungen. Aus der Fülle des Gebotenen seien zwei Sinfoniekonzerte des Badischen Landestheaterorchesters unter seinem neuen, feurigen Leiter Ferd. Wagner hervorgehoben; das erste als Veranstaltung der „Liedertafel" mit einer Haydn-Sinfonie, den Regerschen Hiller-Variationen und der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, das zweite im Rahmen der Musikvereinskonzerte mit der Beethovenschen Ouvertüre „Weihe des Hauses", der Abendmusik von Graener und der Brahmsschen c moll-Sinfonie. Der Musikverein bot ferner einen Abend des Busch-Quartetts und einen Klavierabend R. Serkins. Als eine Aufführung mit rein lokalen Mitteln sei der „Judas Makkabäus" (Orchesterverein und Männergesangverein unter Alb. Fauth) rühmend erwähnt. Der Orchesterverein veranstaltete auch noch einen Beethoven-Abend mit Fr. Lamond als Solist und ferner ein Mozart-Konzert mit der ganz ausgezeichneten Berliner Koloratursängerin Irene Eden als Solistin. Verschiedene Chorkonzerte lokaler Vereine gaben außerdem Zeugnis von der regen Pflege volkstümlicher Chormusik und vermittelten den Pforzheimern nebenher auch die Bekanntschaft mit dem einen oder anderen Solisten der Karlsruher Oper, deren geschlossenes Ensemble in Pforzheim zu genießen, ihnen nunmehr durch die allzuweisen Maßnahmen ihres Magistrates versagt bleibt. Dr. *O. z. N.*

*

Stuttgart. (Oper.) Das Ereignis in der Oper war eine Richard Strauß-Woche, die einem den unübertrefflichen Genuß des *Dirigenten* Strauß brachte. Welche Leichtigkeit, welchen Charme gewinnt unter seiner beherrschenden Leitung der Rosenkavalier (Frl. Friedrich aus Frankfurt etwas zu bürgerlich als Oktavian, Swoboda als derbkomischer, ergötzlicher Ochs, Frl. Bäumer weniger als liebende, denn als resignierende Marschallin wirklich überzeugend, Frau Färber-Straßer als Annina höchst eindrucksvoll), welche Plastik und maßvolle Steigerung in der Salome (eine glänzende Leistung von Frl. Ranczak, dem großen Gewinn unseres Opernensembles, eine eminent vielseitige, hochbegabte Sängerin und Darstellerin), welche beschwingte Laune im Intermezzo! Leider enttäuschte dieses neue Werk in seiner wenig schmackhaften Mischung von sentimentaler Familienkomödie und humoriger Revue. Erfreulicherweise vermied die Stuttgarter Inszenierung Dr. Erhardts das „garantiert echte" Milieu in Garmisch.

Hermann Weil und Moje Forbach führten ihren sträußlichen Strauß mit Geschmack durch, ein Kabinettstück für sich war die Skatpartie. Des Namensvetters Johann Strauß gedachte man mit einer Neuinszenierung des „Zigeunerbaron" in der lebensprühenden Gestaltung durch Dr. Erhardt und Kapellmeister Ferdinand Drost (hervorragend Swoboda als Czupan, Frl. Ranczak als Saffi und Frl. Kindermann als Zigeunermutter; Chor und Orchester, das sich schon unter Strauß glänzend gehalten hatte, verdienen ein Sonder-Kompliment). Eine szenische Auffrischung der Meistersinger (unter Dr. Erhardt und Karl Leonhardt) kann man ob ihrer wenig gelungenen ersten beiden Bühnenbilder (die Anordnung des ersten ist absolut verfehlt) nur mit halbem Herzen loben. An Neueinstudierungen sind noch zu erwähnen Puccinis „Manon Lescaut", von Erhardt wirksam inszeniert, von Drost schwungvoll dirigiert und von Frl. Ranczak bezaubernd gesungen (warum greift man aber die unvergleichliche Bohème nicht auf?) und Humperdincks „Hansel und Gretel" um des rührenden Gretel der Frl. Bender wegen, die zusammen mit dem vom Komponisten übernommenen Volksgut den einzigen wirklichen Märchengeist in dieses opernhafte, schwergliedrige Gebilde brachte. — Man kann dem vorweihnachtlichen Spielplan nicht allzuviel Abwechslung nachsagen. Die altklassische Oper, die komische Spieloper (Lortzing, Nicolai, Smetana u. a.) fehlte und die jüngere Moderne fehlte auch. Stravinskys Nachtigall hat man zum Schweigen verurteilt und Kreneks längst angekündigte „Zwingburg" bleibt anscheinend im Archiv (aus politischen Gründen?). Im Rahmen des Landestheaters fand die Uraufführung eines Weihnachtsmysteriums von Wilhelm Kempff (für Sprech- und Gesangspartien, Knaben- und gemischten Chor und Orchester) statt. Der Komponist trifft darin außerordentlich glücklich den legendenhaften Ton der alten, von Thörner zusammengestellten Texte; seine Musik, die jedem theatralischen Einschlag aus dem Wege geht, klingt vortrefflich und birgt eine Fülle schöner Einfälle. Die Aufführung durch Schüler der Württ. Hochschule für Musik und der ihr angegliederten Opernschule (sie stellten Solisten, Chor und Orchester) stand auf bemerkenswerter Höhe. Prof. Kempff leitete sein Werk selbst, die Inszenierung hatte Dr. Erhardt. *H. H.*

*

Weimar. Unsere Oper wurde in dieser Spielzeit zur Erinnerung an die Uraufführung am 28. August 1850 mit Wagners „Lohengrin" eröffnet. Vom Generalmusikdirektor Dr. Ernst Prätorius vorbildlich geleitet, gewann die Aufführung schon dadurch erhöhtes Interesse, daß die Ortrud von Melanie Kurt aus Berlin geradezu ideal verkörpert wurde. Schrekers „Schatzgräber" gab unserer einheimischen Sängerin Prisca Aich Gelegenheit, ihre gerade für derartige Rollen unübertreffliche Begabung zu zeigen; ihr zur Seite stand der gesanglich bestens disponierte Broß-Cordes und das Orchester unter Prätorius strahlte in üppiger Klangfülle. Ebenfalls auf sehr beachtenswerter Höhe standen die Aufführungen von Maurice Ravels „Galante Stunde" und Strawinskys „Petruschka", beides durch Ernst Latzko vortrefflich einstudiert und von Maximilian Moris wirksam inszeniert. Als Einführung in diesen Abend diente ein geistvoller Vortrag Dr. Mersmanns verbunden mit Darbietungen von Stücken beider Komponisten durch das Wiener Streichquartett, deren Mitglieder im Verein mit Dr. Latzko sehr schön musizierten. — Den Programmen der Sinfoniekonzerte, in denen Ernst Prätorius in diesem Jahre fast nur Neues bringt, scheint die Mehrzahl der sonstigen Abonnenten etwas skeptisch gegenüberzustehen — das bis jetzt Gebotene konnte indessen dieses Mißtrauen keineswegs rechtfertigen. Weder die Variationen von Joseph Haas über ein Rokokothema, die viel Reizvolles enthalten, noch die Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz des bekannten Walter Braunfels gebärden sich übermäßig modern. Beide Werke fesseln, obwohl viel zu langatmig, durch den ihr innewohnenden musikalischen Gehalt. Schon radikaler geben sich die drei Gesänge von Carl Horwitz, dem Schönberg-Schüler. Keineswegs lassen sie eine persönliche Note vermissen, besonders die Klage (für Orchester allein) um den Tod Gustav Mahlers läßt trotz der Anhäufung von Dissonanzen stark aufhorchen. Paul Schramms „Schwalbenlieder", orchestral wirksam eingekleidet, vermittelten mit den eben genannten Gesängen die erfreuliche Bekanntschaft mit dem auf hoher Stufe stehenden Wilh. Guttmann, dessen Mitwirkung einen künstlerischen Gewinn des Abends bedeutete, der neben einer konzertanten Fuge von Hans Brönner, einem ernst strebenden Musiker, noch Philipp Iwmacks interessante Sinfonia brevis bot. Als Geiger von Bedeutung präsentierte sich gleich im ersten Konzert, das mit einem Brandenburgischen Konzert von Bach einsetzte, der für die Staatliche Musikschule neuverpflichtete Max Strub, welcher das Siebente Konzert von Spohr mit größter innerlicher Anteilnahme und warmem, schönem Ton spielte. Im Erholungssaal hörten wir durch die Initiative der Gesellschaft der Musikfreunde den bedeutenden Pianisten Erdmann und den stimmgewaltigen Raatz Brockmann, beide fesselten stark ein andächtig gestimmtes Publikum. Das gleiche gilt von den zwei sehr genußreichen Klavierabenden Prof. Bruno Hinze-Reinholds, wie von dem im Saal der Musikschule veranstalteten Konzert des Prof. Rob. Reitz, der mit erstaunlicher Meisterschaft alle sechs Sonaten und Partiten von Bach auswendig spielte und dafür begeisterten Dank erntete. *Gustav Lewin.*

*

Zeitz. Eine Fülle von musikalischen Unternehmungen fand in der ersten Hälfte der diesjährigen Konzertsaison statt. Von allen Seiten zeigte sich das Bestreben, musikalisch Wertvolles zu bieten. Zunächst erschien der Konzertverein auf dem Plan mit einem Liederabend der bekannten Leipziger Sängerin Anni Quistorp. Ein besonderer Genuß war es auch, dem zweiten Konzert zu lauschen, einem Abend des Berliner Sinfonieorchesters unter Oskar Frieds temperamentvoller Leitung mit der „Oberon"-Ouvertüre und Dvoraks Sinfonie „Aus der neuen Welt". Viel Beifall errang auch das hier bereits öfter aufgetretene Dresdner Streichquartett, welches den dritten Konzertabend mit Werken älterer und neuerer Meister bestritt. Ein nachgelassener Quartettsatz in e moll von Schubert erregte das größte Interesse. — Erwähnenswert ist noch das Jubiläumskonzert (achtzigjährige) der hiesigen Liedertafel, einem unserer leistungsfähigsten Chöre. Chormeister Heinrich Krik, der neue Dirigent, ist der rechte Mann auf verantwortungsvollem Platze und legte besonders mit Zöllners wirkungsvollem „Bonifazius" Zeugnis seiner Befähigung ab. Das Werk wurde gut wiedergegeben, nur trat das Orchester noch etwas zu stark hervor. Als Solisten trugen Lotte Mäder-Wohlgemuth und Emil Böhmer vom Halleschen Stadttheater wesentlich zum Gelingen des genußreichen Abends bei. *Rudolf Winter.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

„Von neuer Musik". Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst. F. J. Marcan-Verlag, Köln a. Rh.

Diese von verschiedenen Autoren behandelten Beiträge erfüllen voll und ganz den von dem Herausgeber beabsichtigten Zweck, in das Wesen der neuzeitlichen Musik hineinzuleuchten und die Erkenntnis über Werte und Unwerte derselben zu fördern. Derartige Aufklärungen aber in allen Fragen der musikalischen Moderne tut uns bei der bekannten Ueberschätzung alles Neuen, die naturgemäß unsere innerlich noch nicht gefestigten Neutöner (die skrupellos Wilden) immer mehr ins Chaos lenkt, bitter not, nicht zum mindesten schon deshalb, um den wahren hohen ethischen Werten der vergangenen Epochen die erforderliche Achtung zu verschaffen, schließlich aber auch, um zu einer bedingungslosen Anerkennung derjenigen unter den neueren Werken zu führen, die unzweideutig unter dem Zeichen einer vollendeten Kunst stehen. Das in diesen Essays behandelte Stoffgebiet ist derartig vielseitig und umfangreich, daß hier nur ein ganz geringer Bruchteil, und nur einiges besonders Fesselndes gestreift werden kann. In seinem Aufsatz „Tradition und Entwicklung" bezeichnet Adolf *Weißmann* Schönberg und Strawinsky als die entscheidenden Mächte der heutigen Musik (letzteren speziell als den Vertreter der „jungen Klassizität"). Aus Hugo *Leichtentritts* Artikel „Die Dauerwerte der musikalischen Kunst" sind die beiden Sätze besonders beachtenswert: „Etwas Vollendetes kann nie verloren gehen" und ferner: „Also spende man Vorschußlorbeeren nicht so freigebig, befördere man talentvolle, kecke Jünglinge nicht so leicht zum Range der Genies". Der als Neutöner vielumstrittene Ernst *Krenek* überrascht durch seine fein durchdachte Auseinandersetzung mit dem Problem der Oper, ein Gebiet, dem auch Ewald *Dülberg* in „Musik und Szene" manch neuartiges Gedankenmaterial zuführt. Die Schönbergschen Formprinzipien erfahren durch *Erwin Stein* eine eingehende analytische Klarlegung. In *Franz Wilms'* Aufsatz über Hindemith wird man bei aller Anerkennung dessen urwüchsiger Begabung dem hoffnungsfreudigen Ausklang seiner Schrift nach den Erfahrungen mit den neuesten Erzeugnissen seiner Kunst nicht ganz bedingungslos zustimmen können. Auch Igor Strawinsky, dessen Musik noch überreich an Problemen ist, kann meines Erachtens von seiner absoluten Bedeutung noch nicht völlig überzeugen, wenn auch *Boris de Schloezer* sich gewiß nicht ohne Erfolg bemüht, die Werte und Eigenheiten seiner Sprache ins Licht zu rücken. Die russische Musik ist in dieser Beitragsserie durch ebendenselben Autor („Gegenwarts-

strömungen der russischen Musik"), die französische durch eine Würdigung von Erik Satie durch *Charles Koechlin*, ferner der Aufsatz „Die junge Musik in Frankreich" und „Die Renaissance der Balletts in Frankreich" — beide von *Paul Collaer*, und schließlich die italienische durch das begeisterte Eintreten *Guido M. Gattis* für die Kunst seines Landsmannes Ildebrando Pizzetti in scharf formulierender und ausführlicher Weise behandelt werden. Auch *Otto Vriesländers* Würdigung eines alten Meisters: „Carl Philipp Emanuel Bach als Theoretiker" fügt sich glücklich in den Rahmen der vorliegenden Skizzen durch die hier gezeitigten Beziehungen der theoretischen Grundsätze zweier zeitlich weit getrennter Epochen. Auch die Namen der hier noch nicht erwähnten Autoren Ernst *Bloch* („Ueber das mathematische und dialektische Wesen in der Musik"), Arnold *Schönberg* („Musik"), Egon *Wellesz* („Das Problem der Form"), Alois *Haba* („Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stilmöglichkeiten in der Musik"), Wilhelm *Altmann* („Versuch einer Bibliographie über neue Musik") zeugen von der höchst anerkennenswerten Absicht des Herausgebers, die Fragen der musikalischen Gegenwart durch berufene, mit der Materie vertraute Persönlichkeiten zur Diskussion zu stellen. Die geplante jährliche Wiederholung dieses Werkes wird mit Recht lebhaftesten Widerhall erwecken. *E. Rhode.*

*

Christian Knayer: Der kürzeste Weg zum Volkslieder-Geigen, eine erleichterte Anfängerschule zumal für Kinder. Verlag Alb. Zutavern, Pforzheim.

Dieses Heftchen von bescheidenem Umfang ist aus den Bedürfnissen der Praxis heraus entstanden und will dem Lehrer für die ersten Anfänge beim Violinunterricht eine Hilfe sein, besonders wo es sich um Kinder handelt, deren Spannweite der Hand eine geringe und deren Gehör noch wenig oder gar nicht geschult ist. Aus diesem Grund wird erstens auf den Gebrauch des kleinen Fingers der linken Hand vorläufig verzichtet, wie weiter auf die dem Schüler noch unbekannten Mollgänge zugunsten des aus Volksliedern bekannten Dur. Die Anlage dieser Schule setzt die Mithilfe des Lehrers voraus, wie es auch die Hinzufügung einer 2. Violine dem Improvisationsgeschick desselben überläßt. Die Gliederung und Aufbau des Stoffs verraten den verständigen, einsichtigen Pädagogen, zu dessen kleiner Schule der Lehrer von Anfängern gerne greifen wird. *A. N.*

*

Dr. Fritz Brehmer: Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes. Verlag Ambrosius Barth, Leipzig.

Dies mit zahlreichen Notenbeispielen versehene Werk, die siebente der „Hamburger Arbeiten für Begabungsforschung", wurde von William Sieva und Otto Lipmann als Beiheft 36 der Zeitschrift für angewante Psychologie erwählt. Fritz Brehmer kommt vom Lehramt her, hat in jahrelanger Beobachtungsfreude und -arbeit sich in die Welt des musikalischen Anfangs eingelebt. Bedächtig legt Brehmer die Keime von Reagenz, Produktivität und Rezeptivität frei und summiert die Ergebnisse der mit außerordentlicher Hellhörigkeit unternommenen Versuche. Vom wissenschaftlichen, rein versuchspsychologischen Wert der Arbeit abgesehen, ergibt sich der *praktische* einer ganz neuen Erkenntnis, der in den Beziehungen von Welt- und Kindheitsmusik beschlossen ruht. Brehmer weist nach, daß die Umwege bei der kindhaften Musikausübung dieselben sind, wie sie sich im Ablauf von Menschheitsperioden ergeben. — Die überwiegende Sorgfalt ist auf Versuche mit der *Tonleiter* verwendet worden. Hierbei tritt, in eindrucksvollen Tabellen klargelegt, deutlich zutage, wie das in der Geschichte der Musik durchaus relative, niemals endgültige Gebilde der Tonleiter in stetem Schwanken begriffen ist. Die Tonleiter ist also ein auch heute noch in der Entwicklung begriffenes Vorstellungsergebnis. Fritz Brehmer hat für diese melodiegeschichtliche Tatsache schlagende Beweise geliefert — ohne auf solche Tatsache und ihre Beweisführung eigentlich zu pochen. — Für das *Pädagogische* ist die Untersuchung der Durchschnittsbegabung der vielen Prüflinge, die gleichzeitig als Durchschnittsintelligenz angesprochen werden darf, von größter Wichtigkeit. Jeder musikalisch in der Schule tätige Lehrer sollte — gegebenenfalls an Auszügen aus dem Werk, die durch Lehrerzeitschriften oder behördliche Maßnahmen verbreitet werden könnten — sich mit dem bekannt machen, was Brehmer aufgezeichnet hat.

Weiß-Mann.

*

Gerh. F. Wehle: Die Kunst der Improvisation. Musikverlag von E. Bisping in Münster i. W.

Ich bewundere den Verfasser, wie er mit unendlicher Geduld, Liebe und Sorgfalt Dinge zusammentragen konnte, die sonst gern als Selbstverständlichkeiten übergangen werden. Und trotzdem brachte er es fertig, sein Buch durchaus auf einer beachtenswerten Höhe zu halten. In einem längeren Vorwort legt der Verfasser zunächst seinen Allgemeinstandpunkt und seine Ansichten vom Stoff überhaupt dar. Diese Ausführungen sind sehr lesenswert, sie enthalten auch viel Wahres. Man kann es dankbar begrüßen, daß dieser Stoff überhaupt einmal zusammenhängend dargestellt wird. Somit kann es Lehrern *und* Schülern beim Harmonielehrunterricht zur fleißigen Benützung neben dem eigentlichen Lehrbuch her mit voller Ueberzeugung empfohlen werden. *R. G.*

*

Musiker-Kalender Hesse-Stern 1926. 48. Jahrg. Max Hesses Verlag Berlin.

Wiederum verbessert und vervollkommnet ist soeben der neue Musiker-Kalender erschienen. Man braucht ihn ja nicht mehr zu empfehlen; er ist *das* Musiker-Adreßbuch, das einem nicht nur in weitestem Maße Auskunft über Musiker-Adressen gibt (450 Städte des In- und Auslandes sind in dem Kalender vereinigt), sondern auch genauesten Aufschluß über alle Institute, Vereine, Stiftungen, Verleger, Konzertdirektionen, Zeitschriften u. a. Der Notizkalender ist in der bisherigen Form beibehalten. *H. H.*

*

Hugo Wolf in Perchtoldsdorf. Persönliche Erinnerungen nebst Briefen usw. mitgeteilt von Heinrich *Werner*. Verlag Gustav Bosse, Regensburg 1925.

Es war ein sehr schöner Gedanke Werners, H. Wolfs schaffensgesegnete Tage in Perchtoldsdorf durch dieses an Dokumenten reiche Büchlein wieder lebendig werden zu lassen. Nach „Petersdorf" zog er sich zurück, wenn er den Schaffensdrang in sich fühlte und dort allein entstand die Hälfte aller Lieder. Hugo Wolf fühlte sich dort frei und ungezwungen, ein froher Unterton durchzieht seine Briefe, deren einer sogar mit einem „Ihr überglücklicher Wölfing" unterzeichnet ist. Wer die Kunst Wolfs liebt und zu dem Menschen einen Zugang finden will, der greife zu diesem Band. *H. H.*

*

Deutsches Musikjahrbuch, herausgegeben von Rolf *Cunz*. Verlag Th. Reismann-Grone in Essen a. R.

Dem in schwerster Zeit (Herbst 1923) erschienenen ersten Band folgen nun in einem stattlichen Doppelband vereinigt der zweite und dritte Teil. Das mit Spannung erwartete Buch gliedert sich in vier Abschnitte: I. Polemisches, II. Rüstzeug, III. Theater und Tanz, IV. Mono- und Biographisches, von denen namentlich der erste viel Mannhaft-Ehrliches enthält, das einmal ausgesprochen werden mußte und das der Beachtung und Befolgung dringend wert ist. Freilich müssen sich solche polemische Erörterungen — wie sie sich ganz offenerweise selber nennen — manchmal höchst subjektiv, manchmal übertrieben stark ausnehmen, aber danken wir doch erst ihren Verfassern, daß sie überhaupt den Mut der Wahrheit fanden, und seien wir überzeugt, daß sich Nebensächlichkeiten, denen in der Hitze des Gefechts zu große Wichtigkeit beigelegt wurde, mit Sicherheit von selbst verlieren werden. — Im zweiten und dritten Teil werden manche zeitgemäße Probleme mit viel Geist und Verständnis besprochen und untersucht, wenn auch gerade hier mancher Widerspruch vorgebracht werden könnte. Im vierten Teil endlich wird über einige markante Persönlichkeiten des Musikerstandes berichtet, wird kurz über Gesamterscheinungen und -Gattungen gesprochen, und im fünften, im „kritischen Teil", wird das Musikleben etwa 100 deutscher Städte einer kritisch eingestellten Betrachtung unterworfen. Freilich bilde man sich nicht ein, nun alle und jegliche musikalische Veranstaltung, die je einmal unternommen wurde, hier festgehalten vorzufinden. Alles in allem: das deutsche Musikjahrbuch ist es weitaus wert, von allen denkenden und ernsthaften Musikern gelesen zu werden. *R. Gr.*

*

Carl Mallachow: Tourangeau. Text für ein romantisches Musikdrama in drei Akten. Verlag A. W. Kafemann, Danzig.

Der Verfasser hat schon an einer größeren Anzahl Bühnen aufgeführte Lustspiele geschrieben und sucht nun für den vorliegenden Text einen Komponisten. Für Musiker, die sich zum Opernkomponisten berufen fühlen, dürfte sich eine Prüfung dieses Textes vielleicht lohnen. *A. K.*

Musikalien

Algernon Ashton: Sonata for Pianoforte Op. 168. Rob. Forberg, Leipzig.

Harmonisch interessant. Nicht logisch genug im Aufbau. Technisch von mittlerer Schwierigkeit.

*

Jon Leifs: Vier Klavierstücke Op. 2. Verlag für neuzeitliche Kunst Max Thomas, Magdeburg.

Kurze, eigenartige Stücke, auf isländischer Volksmusik fußend.

Gottfried Rüdinger: Sonatine in a moll, Op. 57 a. Volksvereins-Verlag M.-Gladbach.

Daß das Werk ursprünglich für die Zither bestimmt war und erst nachträglich für Klavier bearbeitet wurde, merkt man ihm allerdings an. Es ist gute Musik im Sinn der ganzen Sammlung.

*

Hans Fleischer: Serenade für Violine und Klavier, Op. 36. Fünf Tanzformen für Klavier zu zwei Händen, Op. 10. Verlag C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Beide Werke sind originell, das erstere etwas spröde und daher schwerer zugänglich, das zweite sehr reizvoll in Form und Harmonik.

*

Karl Hasse: Musik für Klavier 2. Heft. Op. 23. Verlag C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Zum Teil etwas herbe, aber deshalb nicht minder wertvolle Musik von charakteristischer Eigenart — Stücke eines feinen Musikers.

*

Viggo Brodersen: Tarantelle Op. 24 für Klavier zweihändig. Steingräber Verlag, Leipzig.

Ein flottes Stück. Auch für den Unterricht geeignet.

*

Georg Amst: Bausteine. 20 sehr kurze Stücke für Streichquartett. Op. 21. Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Ist besonders privaten Quartettvereinigungen zu empfehlen, da teilweise nicht sehr schwierig. *A. K.*

*

Hans Gàl: Motette für achtstimmigen gemischten Chor a cappella, Op. 19. N. Simrock, Berlin.

Wirklich vollendete achtstimmige Chöre (ich denke hier nicht an doppelchörige Werke) mit lauter realen Stimmen sind eine Seltenheit. Vielfach werden einzelne Stimmen nur als harmonisches Füllsel verwandt oder aber es ist eine achtstimmige Polyphonie angestrebt, die meist zur Undurchsichtigkeit und Dickflüssigkeit führt. Hat Gàl den zweiten Fehler vermieden, so ist er vom ersten nicht ganz frei geblieben. Er hätte die gleiche, wenn nicht bessere Wirkung im sechs- oder fünfstimmigen Satz erreichen können, zumal da sein Satz ja doch nur selten wirklich real achtstimmig erfunden ist. Ich sage das nicht, um seine Arbeit herabzuwürdigen, sondern um aus der Erkenntnis der Praxis heraus vor einer unnötigen Differenzierung zu warnen, die zudem vielfach ein (äußeres) Hindernis für die Aufführung bedeutet. Gàls Melodik ist echt vokal empfunden, sein Satz durchweg gut und wirksam gegliedert. In der Erfindung scheinen mir die ersten drei Strophen am besten gelungen; nach dem starken Einfall am Anfang der vierten Strophe wird aber die Arbeit zu sehr fühlbar, so daß der Schluß etwas abfällt. Trotz alledem möchte ich die gehaltvolle Motette tüchtigen Chorleitern, die nach ernster moderner Chormusik suchen, zur Aufführung empfehlen. *H. H.*

*

Heinrich Rietsch: Scherzo Op. 29, Sechs Klavierstücke Op. 30, Rhapsodie Op. 31 für Klavier zu zwei Händen, erschienen bei C. F. Kahnt (Leipzig).

Als Musikgelehrter genießt Dr. H. Rietsch, Professor an der deutschen Universität (in Prag) hohes Ansehen und ist als solcher weit und breit bekannt. Nicht so verhält es sich mit dem Komponisten Rietsch, der wohl ab und zu in Prag Aufführungen seiner Werke erlebt, aber bis jetzt bei den Musikern Deutschlands und Oesterreichs jene Würdigung und Verbreitung seiner Kompositionen nicht fand, wie er es vollauf verdient. Rietsch fühlt modern, ist gemäßigt, schreckt aber vor harmonischen Kühnheiten nicht zurück. Ein prachtvolles Werk ist die Rhapsodie. — Das Scherzo ist frisch und keck geschrieben und dürfte, wie die Rhapsodie, im Konzertsaal große Wirkung hervorbringen. Die sechs Charakterstücke sind, dem Zweck entsprechend, einfacher und schlichter. Ein lyrisches Juwel ist das kleine Stück „Erinnerung".

* *A. Stradal.*

Hermann Unger: Vier Madrigale Op. 46 für gemischten Chor. 1925. Verlag C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Diese vier Madrigale auf altdeutsche Texte seien den Chorvereinigungen wärmstens empfohlen. Sie haben einen ausgezeichneten Chorstil und stellen technisch keine großen Forderungen, wenn sie auch im Vortrag (namentlich Nr. 1 und 4) nicht allzu leicht sind. Die Melodik hat, abgesehen vom polyphonen ersten Chor, echt volkstümliche Züge, das „Esthnische Brautlied" zeichnet sich zudem durch eine apart rhythmische Gestaltung aus. Die antiphonische Behandlung des letzten Chores bringt eine prächtige Wirkung hervor. *L. Ch.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Im Rahmen des Musikwissenschaftlichen Instituts der *Universität Freiburg i. Br.* (Prof. Dr. W. Gurlitt) wird vom 8. bis 10. April d. J. eine *„Tagung für deutsche Orgelkunst"* stattfinden, an denen wissenschaftliche und musikalische Vorträge durch Prof. Dr. W. Gurlitt, K. Matthaei, G. Ramin, Prof. A. Sittard, Prof. Dr. K. Straube stattfinden werden.

— Das Chorwerk „Ein Friedenslied" von Robert *Heger* wurde von der Konzertgesellschaft Barmen unter der Leitung von Musikdirektor *Weißbach* mit außerordentlichem Erfolg zur Aufführung gebracht. Die nächsten Aufführungen finden statt in Berlin (Siegfried Ochs), Brünn (Deutscher Singverein) und Nürnberg (Lehrergesangverein).

— Paul *Hindemith* arbeitet zurzeit an seiner neuen Oper „Cardillac", deren Textbuch Ferdinand Lion zum Verfasser hat. Die Uraufführung dieses abendfüllenden Werkes wird voraussichtlich noch in der laufenden Spielzeit stattfinden.

— Die *Berliner Staatsoper* bringt im Februar die Erstaufführung von Mussorgskys „Boris Godunow", im März eine Neueinstudierung von Wagners „Rienzi", im April eine Neuinszenierung des „Parsifal" und die Erstaufführung der deutschen Lustspieloper „Der Dieb des Glücks" von Bernhard Schuster. Es folgt dann eine zyklische Aufführung sämtlicher elf Werke Richard Wagners, der sich eine Neueinstudierung des „Don Giovanni" im Rahmen eines die fünf Hauptwerke umfassenden Mozart-Zyklus anschließt.

— Das Landestheater in Gotha hat Robert *Hernrieds* Neubearbeitung der Wolfsschluchtszene in Webers „Freischütz" zur Uraufführung für Deutschland erworben. Dieselbe soll, zugleich als Gedenkfeier anläßlich des 100. Todestages Carl Maria von Webers, im März 1926 stattfinden.

— Karl *Weigls* sinfonische Kantate „Die Weltfeier" für Soli, Chor und Orchester hatte bei ihrer Erstaufführung durch den Gothaer Musikverein dank der ausgezeichneten Leitung des Ersten Kapellmeisters Hans *Trinius* großen Erfolg.

— In Gera brachte Prof. Heinrich *Laber* mit der Reußischen Kapelle und dortigen Gesangvereinen Regers Hiller-Variationen und 100. Psalm in ausgezeichneter Weise zur Aufführung.

— In Rottenburg a. N. führte Dompräbendar *Ottenwälder* im Dezember vergangenen Jahres zum zweiten Male Bruckners f moll-Messe mit gutem Gelingen auf.

— Kantaten von Vinzent Lübeck und Dietrich Buxtehude kamen in originaler Besetzung neben Chören von M. Prätorius am Realgymnasium in Waldshut i. B. durch Musiklehrer H. *Münz* zur Aufführung.

— Richard *Greß'* Liederzyklus Op. 23 („Straße des Lebens" nach Dichtungen von Friedrich Felger) hat im Schloß Rosenstein zu Stuttgart die Uraufführung erlebt. Die Singstimme hatte die Sopranistin Anny Gantzhorn übernommen, die Begleitung Dr. H. Enßlin, der gleichzeitig die fünf Klavierstücke Op. 42 von Otto Siegl (Wien) zum erstenmal in Deutschland spielte.

— Fritz *Busch* dirigierte mit ungewöhnlichem Erfolge ein Sinfoniekonzert der Budapester Philharmoniker (Kapelle der Königlichen Oper) in Budapest.

— Der österreichische Bundespräsident hat die Musikschriftsteller und Kritiker Dr. Ernst *Decsey* und Dr. Richard *Specht* durch Verleihung des Titels Professor ausgezeichnet.

— Der bewährte Nürnberger Kapellmeister Bernhard *Bischoff* leitete innerhalb der Nürnberger Vereinigung „K. d. V." einen „Skandinavischen Abend" (Werke von Grieg, Sibelius u. a.), der lebhafteste Anerkennung bei Publikum und Presse fand.

— Maria *Ivogün* wurde für die nächsten Salzburger Festspiele engagiert. In das Festspielprogramm wird „Die Fledermaus" unter Leitung Bruno *Walters* aufgenommen werden.

— Regers Adoptivtochter Lotti hat sich zu Weihnachten mit dem Komponisten Hans Oscar *Hiege* verlobt.

— Arnold *Schönberg* wurde von der Accademia di Santa Cecilia in Rom zum Ehrenmitglied ernannt.

— Die Kammersängerin Madame Charles *Cahier* errang mit Liedern aus der „Chinesischen Flöte" von Arthur *Perleberg* in New York einen außerordentlichen Erfolg.

— Dr. *Hensel-Janiczek* verlegte ab 1. Januar 1926 seinen Wohnsitz von Prag nach Dortmund, um am Städt. Konservatorium und Westfälischen Musikseminar als Leiter der Jugend-Musikschule tätig zu sein.

— Emil *Behnke* (Dortmund) dirigierte in Vertretung des Städtischen Musikdirektors Sieben gelegentlich der Pädagogischen Woche ein Festkonzert mit Werken von Beethoven, Wagner, Mendelssohn und Brahms mit größtem Erfolge.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Folgende Uraufführungen fanden statt:

Leos *Janacek:* „Sarka" in Brünn.
Bernhard *Sekles:* „Die zehn Küsse" in Frankfurt a. M.
Franz *Moser:* „Das Märchen" (Melodram) an der Volksoper in Wien.

Folgende Aufführungen stehen bevor:

Joan *Manén:* „Der Weg zur Sonne", Theatralische Sinfonie in drei Akten, am Landestheater in Braunschweig (Uraufführung).
Georg *Vollerthun:* „Island-Saga" am Nationaltheater in Weimar Ende Februar (Erstaufführung).

GEDENKTAGE

— Josef *Haßreiter,* der einstige Ballettmeister der Wiener Hofoper, beging am Silvestertage seinen 80. Geburtstag. Er hat der Wiener Oper 48 Jahre lang angehört, mehr als 30 Jahre hat er an ihr als Ballettmeister gewirkt. Im Jahre 1870 war er als erster Tänzer nach Wien gekommen, wo er Partner der berühmtesten Tänzerinnen der Welt wurde. Im Jahre 1891 wurde Haßreiter zum Ballettchef ernannt und blieb in dieser Stellung bis zum Jahre 1919. Im Verein mit Josef Bayer, Hermann Regel und Franz Gaul hat er das Wiener Ballett geschaffen und das Repertoire des Operntheaters mit Werken bereichert, von denen die meisten den Weg auf die größten Bühnen der Alten und der Neuen Welt gefunden haben.

— Prof. *Rolle,* der bekannte Methodiker des Schulgesangs, wurde am 28. Dezember 1925 siebzig Jahre alt. Einer schlesischen Pastorenfamilie entstammend, erhielt er seine musikalische Ausbildung bei Musikdirektor Mettner in München und Prof. Blumner in Berlin. 1907 berief ihn Herm. Kretzschmar an das damalige Institut für Kirchenmusik, wo er sich um die Ausbildung von Schulmusiklehrern und um die Hebung der Schulmusik große Verdienste erworben hat.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Dieser Tage ging in Chicago die seit langem mit Spannung erwartete amerikanische, in englischer Sprache gesungene Oper des Bostoner Komponisten Franck *Harling* in Szene. Der Zuschauerraum war bis zum letzten Platz von einem eleganten Publikum besetzt, und der Erfolg des von dem Komponisten selbst geleiteten Werkes hat in den Annalen der Chicagoer Oper nicht seinesgleichen. Als der Vorhang zum letztenmal fiel, stürmten Hunderte von eleganten Damen der Gesellschaft den Orchesterraum und stürzten sich auf den Komponisten, um ihn zu umarmen. Es kam zu einem wahren Handgemenge, bei dem der arme Musiker so mitgenommen wurde, daß er schließlich ohnmächtig umsank und in bedenklichem Zustand nach Hause gebracht werden mußte. Trotz dieser Demonstration nimmt die Kritik der Oper einen durchaus ablehnenden Standpunkt ein.

— Anläßlich der Wiederkehr des 100. Geburtstags *Herzogs Georg II.* von Sachsen-Meiningen plant das Landestheater Meiningen zur Ehrung des Reformators deutscher Bühnenkunst und klassischer Musik in der Osterwoche vom 2.—8. April 1926 eine Festwoche. In Aussicht ist genommen eine Feier an der Grabstätte mit zwei Sätzen aus dem Brahmsschen Requiem, Aufstellung eines Erinnerungsmals im Theater, Eröffnung eines Theatermuseums, eine Morgenfeier mit Gedächtnisrede, Theateraufführungen (u. a. Julius Cäsar in der Inszenierung des Herzogs), eine Reihe von Orchester- und Chorkonzerten (u. a. mit dem dem Herzog gewidmeten Schicksalslied von Brahms) und eine Kammermusikmatinee des Wendling-Quartetts. Prof. Max Reinhardt (Berlin) hat mit den hervorragendsten Künstlern seine Mitwirkung bereitwilligst zugesagt.

— Von E. W. *Korngold* sind soeben drei neue Lieder nach Gedichten des früh verstorbenen Hans Kaltneker im Verlage B. Schott's Söhne in Mainz erschienen.

— Eine neue Rossini-Biographie wird von Ameliare *Zanella,* dem Direktor des Rossini-Konservatoriums in Pesaro, vorbereitet.

— In Wien ist eine Gedenktafel für den Komponisten *Hugo Wolf* enthüllt worden. Die Tafel, eine Widmung der Wiener Oratorienvereinigung, wurde vom Medailleur Robert Pfeffer ausgeführt und befindet sich am Hause Schwindgasse 3, wo der Komponist in den Jahren 1896 und 1897 geschaffen hat.

— Die österreichische Bundesregierung hat soeben im Nationalrat einen Gesetzentwurf eingebracht, der die Verlängerung der urheberrechtlichen Schutzfrist für Werke der Literatur, Kunst und Photographie von 30 auf 50 Jahre vorsieht. Oesterreich folgt mit dieser Reform dem Beispiele anderer Staaten.

— Der Fall „Schillings" schien in Berlin durch Vermittlung von Oberbürgermeister Böß beigelegt worden zu sein. Kultusminister Dr. Becker richtete an Prof. Schillings einen Brief, in dem er ihm den guten Glauben in den ihm besonders zum Vorwurf gemachten zwei Punkten des Vertrags mit Barbara Kemp und des Hollandgastspiels der Staatl. Oper zugesteht und ihm eine Meisterklasse für Musik an der Akademie der Künste anbietet, unter der Voraussetzung, daß Prof. Schillings auf den gerichtlichen Austrag der Differenzen verzichtet. In einem höflichen Gegenschreiben nahm Prof. Schillings dies Anerbieten an. — Nach den neuesten Meldungen ist jedoch diese Einigung wieder hinfällig geworden. Prof. Schillings, der auf die gerichtliche Klage unter ausdrücklichem Hinweis auf die gefährdete Lage der Staatsoper und deren bevorstehende Vereinigung mit der Städt. Oper in Berlin verzichtet hatte, ist der Ansicht, daß, nachdem die Fusionsverhandlungen das Bild der Staatsoper wesentlich verändert hätten, hiermit auch die Erledigung seiner Angelegenheit wieder hinfällig sei und er die Leitung einer Meisterklasse für Musik unter diesen Umständen nicht annehmen könne.

— Die finnländische Presse veröffentlicht einen Aufruf zum Schutze der finnländischen Tonkunst, der von hervorragenden Musikern wie *Sibelius, Järnefelt, Kajanus, Melartin* und führenden Politikern unterschrieben ist. In diesem Aufruf wird auf die Schließung der finnischen Oper in Helsingfors und auf die bedrohte Existenz des einzigen Sinfonieorchesters in Finnland (des Stadtorchesters in Helsingfors) aufmerksam gemacht. Die Veröffentlichung gipfelt in der Aufforderung an alle interessierten Kreise, sich zur Erhaltung der schwer gefährdeten finnischen Tonkunst zusammenzuschließen.

— Für die Vorbereitung eines internationalen Musikkongresses in Wien und größere Festlichkeiten anläßlich des 100. Todestages Beethovens im März 1927 hat sich in Wien ein Arbeitsausschuß gebildet, der unter dem Ehrenschutz des Bundespräsidenten Dr. *Hainisch* steht und dem u. a. angehören: Der Direktor der Staatsoper, *Schalk,* Felix *Weingartner* und Universitätsprofessor Dr. Guido *Adler.*

— Auf dem Marktplatz in Teplitz wurde an Stelle der von tschechischen Legionären gestürzten Kaiser-Joseph-Statue ein 4 m hohes *Mozart-Denkmal* in Bronze von Franz *Metzner* aufgestellt.

— Der Verlag Adolf Fürstner gab soeben den Klavierauszug und die Partitur von Heinrich *Marschners* „Vampyr" in der Neubearbeitung von Hans *Pfitzner* (uraufgeführt am Württ. Landestheater in Stuttgart im Mai 1924) heraus.

— Der Musikalienverlag Laupp in Tübingen, bei dem die meisten Werke von Stecher in erster Ausgabe erschienen, ging in die Hände von Albert Auers Musikverlag in Stuttgart über.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Das erste der heute unsern Lesern gebrachten Musikstücke „Largo con espressione" für Violine und Klavier stammt von dem in Chemnitz wirkenden Organisten und Kantor Ewald *Siegert,* über dessen bisherigen Lebensgang und Werk der im 1. Dezember-Heft dieses Jahrgangs erschienene Aufsatz „Chemnitzer Komponisten" von W. Rau bereits Näheres berichtet hat. — Auch Margarethe *von Mikusch,* die Münchner Komponistin und Pianistin, die einstige Schülerin Max Regers, von der wir heute eine kleine Probe ihres Schaffens geben, ist an dieser Stätte keine Unbekannte mehr, indem sie schon früher Gelegenheit hatte, im Rahmen unserer Zeitung Beweise ihres feinsinnigen tonsetzerischen Könnens abzugeben.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt.
Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 10

Das Doppel-Ich in Wagners Dichtungen

Von Dr. RICHARD ZIMMERMANN (Lübeck)

Wollen zwei Deutsche über eine Erscheinung des höheren Geisteslebens einen Ausgangs- und Verständigungspunkt finden, dann suchen und finden sie ihn bei Goethe.

So ist ihnen aus der Werkstatt seines Schaffens bekannt, daß er gewohnt war, die in seinem Wesen vereinigten Gegensätze auseinanderzulegen und Gestalten zu bilden, die oft paarweise wie Komplementärfarben zusammen die Einheit des Ich und seiner Welt ausmachen. So stehen nebeneinander Götz und Weislingen, Egmont und Oranien, Tasso und Antonio usw.

Hatte nun auch Richard Wagner als Dichter diesen Drang, sein Wesen in Gegensätzen auseinanderzulegen? Lag überhaupt die Goethesche Anerkennung gleichberechtigter Gegensätze in seiner Natur? Bei einem Ueberblick über seine Dichtungen finde ich jenes Goethesche Gleichgewicht allerdings nur ein einziges Mal und zwar in dem Werk, das die Fülle seiner Jugendkraft enthält, im Tannhäuser. Hier ist in der Tat das weiße Licht in Rot und Grün auseinandergetreten. Tannhäuser und Wolfram sind beide vom Dichter mit vollkommener Billigung ihres Wesens nebeneinander gestellt. Die Einheit des Liebesgefühls hat sich in das sinnliche Rot von Tannhäusers Liebesglut und das seelische Grün der anbetenden Liebe Wolframs zerlegt. Weder vorher noch nachher kann ich bei Wagner im Rahmen *eines* Werkes solche Komplementärgestalten finden.

Dagegen ist eine andere Doppelung seiner Natur weiterhin in der Wagnerschen Dichtung vorhanden, und ich erkenne in dieser Art, sein Wesen auszudichten, die merkwürdigste Eigentümlichkeit des Dichters Wagner. Es ist das Jungbild neben dem Altbilde, Siegfried neben Wotan, Walther Stolzing neben Hans Sachs, Parsifal neben Amfortas. Es handelt sich hier also nicht um ein Ergänzungs- oder ein Gegensatz-Ich, sondern um ein Verjüngungs-Ich neben dem Alt-Ich. Das gemeinsame Grundverhältnis dieser Ich-Paare läßt sich etwa folgendermaßen ausdrücken. Das Alt-Ich ist in seine Umweltbeziehungen verstrickt und damit in seiner angeborenen Lebenskraft und Lebensrichtung gehemmt. Daneben steht das Jung-Ich, von dem diese Schranken und Fesseln wie eine Schlangenhaut abgefallen sind. Diese Doppelung entspringt der innersten Lebenskraft des Dichters. Es war die den Menschen wie den Künstler aufrechterhaltende Idee, daß aus aller Not und allem Verfall eine Kraftverjüngung aufsteigt; es war der unzerstörbare Optimismus seines Wesens trotz seiner Verehrung der Schopenhauerschen Philosophie.

Im einzelnen sprechen nun diese Ich-Paare des Meisters Lebensnot und Lebenshoffnung in sehr verschiedener Weise aus. Das erste Paar Wotan-Siegfried ist dichterisch zwischen 1848 und 1852 entstanden. Wagners Wotan erscheint uns zunächst, ganz allgemein ausgedrückt, als ein Träger des männlichen Triebes, Macht zu gewinnen und ein Lebensgebäude nach eigenem Sinne zu errichten. Ob es ein Gott oder ein König oder ein Mann in bürgerlichen Schranken ist, immer ist es dieselbe Lust, ein Machtbereich zu gründen und von des Hauses hochragendem Giebel zu überschauen. Und ebenso sind ein Gott, man denke an Jawe, der seine Schöpfung bereut, ein großer König oder ein bürgerlicher Mann sich darin untereinander gleich, daß zu einem gewissen Zeitpunkt ein typisches Unlustgefühl sie beherrscht: es ist die Einsicht oder die Erfahrung, daß das Gebäude, das sie errichteten, fehlerhaft sei: Du hast Dir selbst ein Gefängnis errichtet, Du bist als der Verträge Herr in Wirklichkeit der Verträge Knecht. Und der männliche Geist sinnt auf die rettende Gewalttat, die das Gebäude entweder sprengen oder seinen Fehler entfernen soll. Insofern ist also Wotan, etwa wie er am Schluß von Rheingold erscheint, ein ganz allgemeiner männlicher Typus. Er ist zugleich aber auch der besonderen Welt, in der Richard Wagner lebte, angehörig und ein Träger von des Künstlers eigenen Lebensgefühlen.

Die Welt, mit der es der 35jährige Dichter, Komponist und königlich sächsische Kapellmeister Richard Wagner zu tun hat, war das Kunstleben, soweit es sich auf dem Theater abspielt. Dieses Kunstleben hing aber nach Wagners Auffassung in allen seinen Fasern mit dem staatlich-sozialen Organismus zusammen, und die Krankheit des Staates war zugleich auch die Krankheit der Kunst.

Fühlte er sich nun in seinem Reiche als ein geborener König und verlangte es ihn hier nach einer großen Neugestaltung des Kunstwerkes und Kunstlebens, so fühlte er sich sympathetisch auch mit dem Haupte des Staatsorganismus eins, und er scheute sich nicht, seinen Plan einer Neugründung des Staatslebens, der im wesent-

lichen auf eine Beseitigung der Kapital- und Feudalmacht gerichtet war, in öffentlicher Versammlung zu entwickeln. Und der Augenblick einer großen Zeitenwende schien ihm gekommen, ganz Europa schien ihm in Gärung befindlich. Aus der Verschlingung verjährter Gesetze, erworbener Vorrechte, Recht gewordenen Unrechts, heilloser Verträge glaubte er, gebe es nur einen Ausweg: eine gewaltsame Lösung mit dem Schwerte. Der König irgendsolchen Staates als eingeschworener Hüter des formalen Rechts sei ebenso unfähig, die Neugeburt selbst herbeizuführen, wie der Künstler das neue Kunstwerk schaffen könne, der an die Regeln der Tabulatur gebunden sei. So verlangte er im Reiche des Staates wie im Reiche der Kunst, ganz wie Wotan eingeschnürt von Verträgen, gebunden an die Runen, die er selbst seinem Speer eingeschnitten hatte, den freien Helden, der, losgelöst vom Gesetze, das ausführe, was in den Schranken des Gesetzes unmöglich war. In diesen Gedankengängen bewegten sich 1848 Wagners Wotangefühl und Wotanstimmung, etwa so, wie sie sich am Schlusse von Rheingold eingestellt hat.

Als dieser ersehnte und befreiende Jungheld steht nun zunächst (in der Fassung von 1852) nicht Siegfried, sondern Siegmund neben Wotan, und hier muß man als Bildfüllung sogleich Fricka und Sieglinde hinzunehmen. Die Urzelle und zugleich die Blüte des auf Gesetzen beruhenden Kulturstaates ist als staatliche Lebensform die Ehe. In der Gattin ist daher auch die Freude am Bestehenden und der Wunsch, es zu erhalten, am stärksten ausgeprägt. Und so tritt Fricka dem auf Zertrümmerung des Bestehenden und auf Neubildung sinnenden Wotan als Hüterin der Gesetze und als starres Hindernis in den Weg. Selig der junge Held, der die Vergitterungen des Lebens zerschlägt und das Weib findet, das mit ihm die Fesseln sprengt und ihm zu folgen wagt. So dichtete Wagner neben die erstarrte Wotan-Fricka-Existenz das junge Siegmund-Sieglinde-Glück.

Als der Maiaufstand 1849 in Dresden ausbrach, wollte Wagner selbst als Siegmund das herbeiführen und mit ausführen, was er als Wotan ersehnte. Er stürzte sich kopfüber in die Wogen der Revolution, zerschnitt alle Verträge seiner bisherigen Existenz und ging wonnejauchzend hinaus ins Ungewisse. Minna, seine Gattin, folgte ihm, freilich nicht als kühne, an ihn glaubende Sieglinde, sondern als scheltende, schmerzlich am Alten hängende Fricka. Es wäre nun freilich ein schweres Unrecht der Nachwelt gegen jene schöne und tüchtige Frau, wollte man vergessen, daß sie ihre Sieglindezeit schon hinter sich hatte. Sie war diesem ihrem Gatten schon einmal ins Ungewisse gefolgt. In Hunger und Kummer hatte sie schwere Jahre in Paris ihm zur Seite gestanden, und niemand darf ihr einen Vorwurf daraus machen, daß sie es nie hat begreifen können, warum ihr Gatte die schöne Stellung als Hofkapellmeister in Dresden so töricht preisgab. Und doch war es ein naturgewaltiger Frühlingssturm, der in dem 36jährigen Manne brauste und ihn hinaustrieb, eine neue Form seines Daseins zu suchen. Kein Wunder, daß ihn nun auch die Sehnsucht ergriff, das Weib zu finden, das mit ihm auf Leben und Tod ins Ungewisse hinausziehen wollte. All diese Jungsehnsucht und Jungseelenkraft hat der erste Akt der Walküre in sich aufgenommen, und seine Frühlingsmacht wirkt noch immer unwiderstehlich auf alle Herzen.

Das eigentliche Verjüngungsideal erfüllt sich aber in Siegmund noch nicht. Siegmund ist der Held, der mit sittlicher Entrüstung für das Recht auf Freiheit und Glück gegen die bestehende Ordnung anstürmt und dabei unterliegt. Vor Wagners Seele stand nun aber als volle Erlösung aus Zwang und Widersinn des Lebens der aus allen Zusammenhängen herausgelöste junge Held, ein Träger der reinen Lust des aus- und einatmenden Lebens und begabt mit der Fähigkeit, Wege zu finden zur Erfüllung höchster Lebenswünsche. Bald nach seiner Flucht aus Deutschland dichtete er den jungen Siegfried, den Schwertschmiedenden, den Wurmtöter, den Erwecker Brünnhildens. Das war das leuchtende Jung-Ich, das dem verträgegebundenen Alt-Ich, dem grübelnden Wotan gegenübertrat. Es war ein wundervoller Rausch, der ihn kurz nach 1849 beseligte. Es war die höchste Einheit von Weltbeglückung und Selbstbeglückung, die damals seine Seele erfüllte. Die national und sozial in Banden geschlagene deutsche Welt harrt gleich der in Zauberschlaf versenkten Walküre des Helden, der sie erlösen soll. Konnte er nicht selbst das Schwert schmieden und Deutschlands Siegfried werden, so konnte er doch der Taten stärkste Fülle in ein Kunstbild von unerhörter Neuheit hineinzaubern und somit als Künstler den erhofften Frühling seines Volkes mitschöpferisch erleben. Der erweckende Siegfried-Kuß auf Brünnhilds Lippen ist ebensowohl der ersehnte herrliche Augenblick des Erwachens seines Volkes zu einem schönern Dasein wie ein ihn selbst vorschwebendes höchstes persönliches Glück als Künstler und Mensch. Nichts Höheres ist seinem Welt- und Selbstgefühl jemals beschieden gewesen. Fast zur selben Zeit aber, wo er dem leuchtenden Jung-Ich seine Vollgestalt gab, verfinsterte sich bereits der Himmel seiner Welt, und sein Lebens- und Weltgefühl fing an, sich zu trüben.

Er selbst war sich wohl der Kraft bewußt, sein Kunstwerk zu vollenden. Aber wo blieb das große Werk der Menschheit oder seines Volkes, dessen Spiegelbild es ja doch nur hatte sein sollen? Die trüben Jahre nach 1849 zeitigten keinen Erwecker Siegfried und keine erwachende Brünnhild. Die schönen Hoffnungen endeten in dunkler Nacht, und so läßt er denn in seinem

Schlußstück Siegfried auch nicht anders enden als ein Licht, das von der Nacht verschlungen wird. Dieser Schluß, den Wagner 1852 mit der Götterdämmerung seinem Nibelungendrama gab, entsprach freilich durchaus nicht der Idee, mit der er 1848 an die germanische Ursage herangetreten war. Siegfried hatte der rettende Held sein sollen, der die Fehler aus Wotans Welt ausmerzt und Wotans Herrschaft neugründet. Nun schienen ihm freilich auch die Linien der Sage notwendig einem tragischen Ende zuzulaufen.

Ihm selbst aber drängte sich in den folgenden Jahren immer unabweislicher die Einsicht auf, daß er einer ungeheuren Täuschung anheimgefallen war, als er sich in den Strom der politischen Tagesereignisse gestürzt hatte. Er hatte sich und all das Herrliche, das in ihm lebte, einer minderwertigen Bewegung, einem trüben Strudel anvertraut. Aber er war ein starker Schwimmer und konnte das Ufer wiedergewinnen. Aus dem Reiche der Kunst war er gekommen, und dorthin kehrte er zurück. Hier hatte er ja ursprünglich die Kraft einer großen Erneuerung in sich gefühlt. Hatte er sein Kunstwirken nur als ein Parallelwerk zur großen staatlich menschlichen Erneuerung gedacht, so zerstob diese Hoffnung freilich nur als Wahn und Dunst, aber sie selbst blieb ihm doch, die heil'ge deutsche Kunst.

Und auch in diesem Reiche gibt es Geburtswehen und Frühlingsstürme, in denen etwas Neues sich gebären will. Hier aber ist den Neidingen der Sieg nicht beschieden, und der Sieg des Ewig-Jungen stürzt den Alten nicht vom Meisterthron. Von Geschlecht zu Geschlecht reichen sich hier die echten Göttersöhne die Frucht vom Lebensbaum.

Es war für Wagner offenbar ein unaussprechlich hohes Glück, als er die Welt des Nibelungenringes verlassen und in die der Meistersinger eintreten konnte. Hatte er die Gestaltung der realen Lebensmächte in eine mythische Urzeit geschoben, um sich ihrer dichterisch bemächtigen zu können, so ließ er die Träger des Kunstlebens in deutsch-bürgerlichen Gestalten heimatgetreu einherschreiten und zauberte eine solche Heimatfreude in dieses Bild hinein, wie es seit den Osterszenen im Faust kein Kunstwerk in sich barg. Hier kehrten sie nun alle wieder: Wotans hoher Geist, der in Wonne dem Ewig-Jungen weichen will, in Hans Sachsens edler Entsagung; der neidisch-tückische Kleingeist Alberichs und Mimes in Beckmesser; Brünnhild in Eva und Jung-Siegfried in Walther Stolzing. Wie Brünnhild Wotans Wunschmaid ist, so fühlt sich Eva als Wunschkind Hans Sachsens: Durch Dich nur dacht' ich edel, frei und kühn, Du, Meister, ließest mich erblühn! Es sind dieselben Grundbeziehungen des Lebens. Aber was im Ringe sich tragisch verdüstert, ist hier mit gold'nem Schein bedeckt. Ein leuchtender Morgen und eine sternklare Nacht umfängt diese Welt. Der Meister war schon 50 Jahre alt, als er der Dichtung der Meistersinger ihre letzte Gestalt gab. Auf den Kampf, den er als kühner Neuerer heraufbeschworen hatte, sah er selbst schon mit lächelndem Humor herab; ja, er fühlte sich ebensowohl als einen Hüter der alten Kunst wie als denjenigen, der eine neue Form erzeugt hatte. Und so konnte er selbst als Hans Sachs sich selbst als Walther Stolzing die tiefsinnig schöne Belehrung geben, welch unvergänglicher Wert im Leben der Kunst den Meisterregeln zu eigen ist. Die wundervolle Szene zwischen Hans Sachs und Walther Stolzing offenbart die reinste Harmonie, die zwischen dem Altgefühl und Junggefühl sich in der Seele des Künstlers einstellen kann.

Jene Katastrophe aber, die Wagner mit seinen künstlerisch-staatlich-sozialen Hoffnungsträumen von 1848 erlebt hatte, war für sein ganzes Lebensgefühl von so erschütternder Wirkung, daß seine elastische und energische Natur sich nicht nur mit einem Rückzug ins Reich der Kunst und mit einer humoristisch heiteren Gegenwirkung, so wie sie in den Meistersingern vorliegt, abfinden konnte. Er mußte innerlich ein neues Verhältnis zu Welt und Leben gewinnen.

Es war ja nicht die schlimmste Enttäuschung gewesen, daß die Entwicklung der Dinge nach 1848 die nationalen und Menschheitshoffnungen, die er hegte, nicht erfüllte; was jetzt mißlungen war, konnte ja später glücken. Das eigentlich Erschütternde, sein Weltgefühl im Zeichen Siegfrieds Zerstörende war die Erfahrung, daß die Welt, d. h. die Menschheit oder im engeren Sinne sein deutsches Volk gar nicht den Charakter der des Helden harrenden, in Zauberschlaf versenkten Walküre habe und daß es daher auch gar kein Volk gebe, dem er dieses sein Erwachen im Bilde der Kunst hätte zeigen können. Durch unzählige bittere Erfahrungen im persönlichen und öffentlichen Leben war er so schon hindurchgegangen, als er etwa im vierzigsten Lebensjahre mit Schopenhauers Philosophie bekannt wurde. Er ergriff sie mit Leidenschaft und glaubte in ihr die theoretische Lösung der Welträtsel, die philosophische Formulierung seiner eigenen Welterfahrung gefunden zu haben. In allen organischen Wesen der uns bekannten Welt wirkt ein sie völlig beherrschender Lebensdrang, der das Entgegenwirken Aller gegen Alle hervorruft, in Unbefriedigung ausläuft und die Quelle aller Leiden ist. In ewigen Geburtswehen windet sich die Welt zu immer neuen Unvollkommenheiten hindurch und lebt in endlosen Qualen ein im Grunde sinnloses Dasein. Im Zustande dieses blinden, alle Wesen beherrschenden Dranges entzündet sich in wenigen hochbegabten Menschen ein intellektuelles Licht, die Seele erkennt bei sich selbst und in anderen Wesen die Unseligkeit dieses Verlangens, und indem sie den Willen zum Leben verneint, gewinnt sie die Möglichkeit einer Befreiung vom Leiden.

Wagner hat diese Schopenhauersche Weltauffassung leidenschaftlich gepriesen, sie aber dennoch sich niemals im vollen Sinne angeeignet. Ganz abgesehen davon, daß er als sinnenfroher Künstler die Lust des gesunden Aus- und Einatmens sich nie hat nehmen lassen, daß er als Fünfziger noch eine neue Familie gründete, und daß, wie übrigens Schopenhauer selbst, der theoretische Pessimist im allgemeinen optimistisch zu leben pflegt, ganz abgesehen von solchen kleinen Ironien des Schicksals, war er auch bei innerster Besinnung auf sich selbst von Schopenhauer durch eine Kluft getrennt.

Wagner ist nie daran irre geworden, daß unserer Seele ein göttlich-edles, ein sie selbst beseligendes Leben innewohnt. Er fand es bei Religionsstiftern, er fand es in den Werken großer Meister der Vergangenheit, und er fühlte es in sich selbst von neuem quellen. Dieses mit eigener Glückseligkeit erfüllte Bewußtsein hat zweifellos in sich den Drang, auch irgendwie nach außen zu wirken, den Zustand anderer Menschen, im besten Falle den Zustand der Menschheit zu erhöhen. Diesen Willen, der Welt einen Liebesgeist einzuhauchen, hat Wagner nie verneinen wollen, und ist somit als Belebender, Bauender, Schaffender im innersten Kern der Schopenhauerschen Philosophie fern geblieben. Zwischen diesem Geiste aber, den er als eine göttliche Ausstrahlung empfand, und dem alles Weltgeschehen beherrschenden dunklen Willensdrang ersah er nun allerdings eine unveränderliche Feindschaft, und so wollte sich anstelle des glücklichen, monistischen Siegfriedgefühles in der Tat ein dualistisches Weltgefühl seiner bemächtigen. Der Mensch, der sich mit seinem besseren Ich jenem Liebesgeist angehörig fühlt, hat wohl immer wieder zu beobachten, daß er sich der Welt nicht wonneverlangend nahen darf, und wenn er es tut, daß er Schaden nimmt und Hohn und Spott davonträgt.

Freilich, ein Heiliger zu werden, der nichts mehr für sich will, der sich der Welt nur zuwendet, um ihre Gebrechen zu heilen, das lag nicht in Wagners Natur. Auf all die Wonne im persönlichen und öffentlichen Leben zu verzichten, die dem Sieger aus einer ihm zujauchzenden Welt erblüht, das war ihm von Natur nicht möglich. Wäre er wie Beethoven in seiner besten Kraft zum reinen Instrumentalmusiker veranlagt gewesen, so würde ihm eine innere Befreiung von der Sehnsucht nach Weltenwonne leichter geworden sein. Aber sein Kunstschaffen drängte ihn ja immer wieder zur Welt hin; er bedurfte in jeder Beziehung einer ihm zujauchzenden Welt. Die Idee seines Festspieldramas war ohne liebende Anteilnahme eines ganzen Volkes überhaupt nicht gedacht. Und so konnte er sich innerlich von der Sehnsucht nach jenem höchsten Augenblick, wo Mensch und Künstler, wo Kunst und Leben, wo Volk und Kunstwerk in Einheit sich finden, von der Sehnsucht nach dem erweckenden Siegfriedkuß auf Brünnhilds Lippen nicht frei machen. Und es leuchtete doch auch, bald hier bald dort, in vielgestaltigen Wandlungen der Dinge die Hoffnung auf, der Traum seines Lebens könne sich doch noch erfüllen, und persönlichstes Liebesbedürfnis und Verlangen nach Welterfolg schwangen sich in konzentrischen Kreisen aus.

Zwischen seinem fünfzigsten und sechzigsten Lebensjahre, also noch bei guter Schaffenskraft, erlebte er nun den großen Aufstieg Deutschlands unter Bismarck. Seine anfänglich überschwengliche, bald auf einen kühleren Grad sinkende Freundschaft mit Ludwig II. verhinderte ihn nicht, bald nach 1866 zu erkennen, daß Bismarck der Held des Jahrhunderts war. Da war ja nun doch der Siegfried erschienen, der 1850 vergeblich erwartete, der schwertschmiedende, der furchtlose Held, der Erwecker von Brünnhild-Germania. In den herrlichen Jahren von 1869 bis 1871 fand er selbst auch den Mut, die dreizehn Jahre liegengebliebene Partitur seines Siegfried zu vollenden. Mit Stolz und Recht konnte er sagen, daß die große Zeit sich in keinem anderen Kunstwerk so würdig spiegele wie in seinem Siegfried, dem Erwecker Brünnhildens. Dem gesamten Ring des Nibelungen konnte er freilich nicht mehr eine der neuen Reichsgründung entsprechende Physiognomie geben. Aber für den Einzug der siegreichen Truppen in Berlin erbot er sich, den Festmarsch zu komponieren; er komponierte ihn auch, seinen Kaisermarsch, erfuhr aber zugunsten eines Namenlosen eine kühle Ablehnung. In einer großen Totenmesse wollte er den tiefsten Sinn der Reichserneuerung aussprechen und sie zu einer würdigen Nationalfeier gestalten; aber man lehnte auch dieses sein Angebot rundweg ab. Sein Bemühen, den Kaiser und den Kanzler für die Festspielidee zu gewinnen, blieb erfolglos. Und so blieb denn um 1870 für den annähernd 60jährigen, ganz wie 1850 für den 40jährigen Künstler die große Sehnsucht, daß sich Leben und Kunst zu einer Einheit verschmelzten, unerfüllt. Natürlich verschärfte sich unter der Wirkung persönlicher Kränkungen sein Blick dafür, daß auch im neuen Reiche zwischen einem reingefühlten Ideal und der Wirklichkeit des Lebens eine breite Kluft sich auftat. Wieder einmal aber hatte ihn die Welt berückt, wieder hatte er sich und sein Ideal der Welt preisgegeben, und wieder kehrte er in sich zurück, mit dem Gefühl, einem hysterischen Weibe wonneverlangend in die Arme gesunken zu sein. Und so polarisierte sich viele Jahre hindurch sein ganzes Lebensgefühl gleichsam im Kontrapunkt zweier Küsse. Alles, was an feuriger Kraft, an blühender Hoffnung auf den Anbruch des großen Morgens, was an herrlichem Selbstgefühl, Mitwirker zu sein am großen Werke seines Volkes und der Menschheit, in ihm lebte, alles Vorgefühl der Erfüllung höchster Lebenswünsche, alles das sammelte sich in Siegfrieds Kuß auf Brünnhilds Lippen; und alles, was unselig in seiner Seele brannte, das unfreie Schmach-

ten, das ihn vor sich selbst demütigende Bedürfnis nach Welterfolg, die Abgezogenheit von höchsten Seelenzuständen, das Niedergesunkensein ins gemeine Getriebe der Welt, alles das sengte und quälte ihn wie ein sündhafter Kuß, mit dem Frau Welt ihn friedlos gemacht hatte.

Im Zustand dieses unseligen Feuers waren ihm schon frühzeitig, in der Mitte seiner vierziger Jahre, zwei neue Ich-Bilder vor die Seele getreten: Amfortas, sein Alt-Ich, der in Sehnsucht gequälte, und Parsifal als Jung-Ich, seines eigenen Wesens unberührter Kern, Jung-Parsifal, hellsichtig geworden bei der ersten Berührung mit ihr, der so berückenden und doch in sich kranken, selbst nach Erlösung suchenden Welt. Und immer wieder, wenn sein Dämon ihn zwang, um Liebe werbend sich preiszugeben, trug er all die innere Marter seinem leidenden Ich, dem Amfortas zu und stählte dagegen sein freies und befreiendes Jung-Ich mit dem Parsifalwort: „Vergeh, unseliges Weib!"

Die dichterische Ausgestaltung dieser letzten Ichbilder seines Innenlebens und ihre Einspannung in den Rahmen eines Dramas war wohl die bedeutendste Aufgabe, die seiner Dichterkraft erwuchs. Sein Siegfried ist im Wesen dem Siegfried der alten Sage gleich. Wohl hat er aus der zerstreuten und überwucherten Ueberlieferung die echten Elemente mit dem Dichterauge erkannt und zusammengeschweißt, aber eine neue Seele brauchte er seinem Siegfried nicht zu geben. Anders bei Amfortas und Parsifal. Natürlich sind in der reizvoll bunten Welt der mittelalterlichen Parzivalgeschichte Anklänge an das, was Wagner darstellt, vorhanden; sonst würden ihm ja diese Gestalten nicht erschienen sein; aber von dem, was sein Amfortas leidet, und von dem, was sein Parsifal erwirkt, wissen die Personen Wolframs von Eschenbach nichts und konnten nichts wissen.

Das große Wagnersche Erlebnis ist keine Novelle. Es ist nicht etwas, was sich zwischen zwei Menschen abspielt. Er hat es, ähnlich wie Schiller, mit Gesamtheiten zu tun, gleichgültig, ob man diese Gesamtheit geringwertig nur als Publikum, oder höher bewertet als Nation oder Menschheit bezeichnen will. Neben dieser großen inneren Richtung seines Geistes verlief sein persönliches Leben allerdings als eine wahre Herzensodyssee in einer Kette von Novellen, und er konnte aus ihr in der Tat die Wahrheit und Stärke aller seiner künstlerischen Erotik entnehmen. Die Eigentümlichkeit seines dichterischen Schaffens war es nun, daß er jenes große Ich-und-die-Welt-Erlebnis als erotischen Vorgang darzustellen wußte, daß er ihm brennende Wirklichkeit geben konnte wie einem Vorgange zwischen zwei Menschen, und doch ist seine Dichtung stets mehr als ein solches Zwei-Menschen-Verhältnis; auch sein Tristan ist mehr, obschon hier das Konkret-Persönliche, die wirkliche Novelle wie allbekannt, einen stärkeren Anteil hat als in seinen anderen Werken. Aus keinem anderen Grunde aber, als eben darum, weil sein inneres Erleben über die Grenze der Novelle hinausging, gelang es ihm, sein Erleben auf die große mythologische Linie zu übertragen.

Als er sich 1848 des Nibelungenstoffes bemächtigte, war die nach seiner Meinung bevorstehende große nationale und soziale Revolution die ihn begeisternde Kraft. Er glaubte damals nicht, die Geister erst wecken zu müssen, er wollte nur Teilnehmer sein und der Nation ihr großes Erlebnis, Befreiung vom Kapitalismus und von anderem Zwange, Wiederherstellung des Ur-Königtums über ein freies Volk, im Bilde der Kunst zeigen. Jetzt aber, als Amfortas und Parsifal ihm vor die Seele traten, hatte er keinen geistigen Strom der Allgemeinheit, keine nationale, keine aktuelle Menschheitsbewegung als tragende Kraft zur Verfügung. Im Gegenteil, er war innerlich einsam und abgesondert geworden; er sah die Welt im Lichte Schopenhauers als krankes Wesen, und das Heil erkannte er darin, sich ihr zu entziehen. Zwei Religionen gab es allerdings, die wenigstens in ihrer Urgestalt, wie er sie zu erkennen glaubte, dieselbe Weltabkehr lehrten, zu der er sich innerlich flüchtete, je dringender und peinlicher er in seinem äußeren Leben auf die Gunst der Welt angewiesen war: Buddhismus und Christentum. Als Gegenpol seiner natürlichen Künstlersehnsucht nach Liebe, Glanz, Triumphen, kurz nach allem, was er Weltenwonne nennt, war die reine Weltabkehr, das Abtöten der Sehnsucht für ihn die innere Erlösung, und insofern stand ihm der Buddhismus näher als das Christentum, das jedenfalls anders akzentuiert ist. Und in der Tat ist eine Stelle aus seiner 1872 erschienenen Parsifaldichtung, ein Wort Parsifals an Kundry, durchaus in indischem, nicht eigentlich in christlichem Sinne gesprochen:

Auch Dir bin ich zum Heil gesandt,
Bleibst Du dem Sehnen abgewandt.
Die Labung, die Dein Leiden endet,
Beut nicht der Quell, aus dem es fließt.
Das Heil wird nimmer Dir gespendet,
Wenn jener Quell sich Dir nicht schließt.

Doch wer erkennt ihn, klar und hell,
Des einz'gen Heiles wahren Quell?
O Elend, aller Rettung Flucht,
O Weltenwahns Umnachten,
In höchsten Heiles heißer Sucht
Nach der Verdammnis Quell zu schmachten!

Es gab Zeiten und Stimmungen, wo er ernstlich daran dachte, sein inneres Erlebnis indisch zu gestalten. Seine stärkere Natur siegte aber und brachte ihn von selbst wieder zum Gotisch-Christlichen. Denn seine Willenskraft war ungebrochen, und immer wieder verwandelte sich in ihm Brot und Wein zu des Lebens feurigem Blute. Trotz weltflüchtiger Stimmungen war er weit davon entfernt, sein 1848 und 1849 entstandenes Ideal aufzugeben. Eine Erhöhung und Veredelung der mensch-

lichen Lebensgemeinschaft hatte ihn damals begeistert; er wollte sie im dramatischen Bilde der Welt zeigen, und die Kunst selbst sollte frei und königlich ins Leben treten. An diesem Ideal hielt er unerschütterlich fest. Nur mußte er es aus der Zeitgeschichte, mit der er es so gern und immer wieder so gern, 1850 wie 1870, vermählt hätte, endgültig scheiden. Lange hatte er gehofft, das neue Kunstwerk und das Festspiel sollten Früchte sein, die am Baume eines geläuterten Staatslebens von selbst reifen. Nun hatten Oeffentlichkeit, Volk, Nation, Menschheit, all diese gedachten Tragkräfte für sein Kunstschaffen versagt und ihn im Stiche gelassen. Sein Kunstideal hielt er aber dennoch fest. Der innerlichste Gehalt seiner Werke, gleichgültig in welcher stofflichen Hülle er sich barg, war ein Ringen nach einem erhöhten Leben und stimmte von selbst mit dem reinsten Gehalt der Jesuslehre überein. Statt sich nun einem täuschenden Phantom der Zeitgeschichte hin- und preiszugeben, ließ er den feuerflüssigen Kern des Christentums selbst, die Stiftung des Liebesbundes, das Thema seines letzten Kunstschaffens sein. Im Strome der Zeit hatte er einst geglaubt, sein Ideal zu erreichen, als Schwimmer gegen den Strom wußte er sich jetzt auf dem richtigen Wege. Wie die Urgemeinde des Christentums in der Absonderung vom Getriebe der Welt ihr Heil erkannte, so ergriff auch ihn die Sehnsucht, das Beste seines Wesens einem Kunstwerke einzuverleiben, das abgesondert, auf reinem Boden gehütet werden sollte. Der Berg des Heils, auf dem ein adliges Geschlecht das höchste Wundergut hütet, wurde für ihn das Wahrbild seines eigenen Kunstschaffens. Er konnte sein letztes Wirken völlig in die Sage vom Heiligen Gral hineinspinnen und mit seinem eigenen Blute den mittelalterlichen Gestalten neues Leben einflößen. Er selbst, Amfortas, berufener Hüter höchster Wundergüter der Menschheit, abgezogen von seinem Heiligtum, der so berückenden und doch ewig unbefriedigenden Welt wonneverlangend in die Arme gesunken, von ihr verlacht, des heiligen Speeres verlustig gegangen, vor sich selbst beschämt, zermartert, — und ebenfalls er selbst, Jung-Parsifal, seines unberührten Kraftkernes bewußt, hellsichtig geworden beim ersten sengenden Kuß der Frau Welt, keinen Augenblick seiner Sendung vergessend, Wiedergewinner des heiligen Speeres, den er unentweiht zur Seite führt und nach langer Irrfahrt Staub zum heiligen Berge heimgeleitet.

Vier Jahre nach dem Erscheinen der Parsifaldichtung, 1876, fand das erste Festspiel, der Ring des Nibelungen, auf dem Hügel von Bayreuth statt. Etwas Unerhörtes, Niedagewesenes wurde Ereignis. Ein Künstler ohne Amt und ohne Stellung, in chronischer Geldnot befindlich, rief, und Scharen von Künstlern mannigfacher Art folgten seinem Rufe und führten das komplizierteste aller Kunstwerke aus, ohne die Klammer irgendwelchen amtlichen oder auch kontraktlichen Zwanges, zwei Kaiser, der ehrwürdige deutsche Kaiser und der von Brasilien kamen unter den Zuhörern in eine abgelegene, recht unbequeme Mittelstadt. Zum erstenmal in der Kunstgeschichte hatte der deutsche Geist eine neue Kunstform geschaffen — und dennoch nistete im Kerne dieses Festspiels ein Fehler, den sicherlich keiner stärker empfand als sein Meister selbst. Die Dichtung sprach, jedenfalls in ihrem Schlußstücke, der Götterdämmerung, das Weltgefühl Wagners aus der Mitte der trüben Jahre um 1855 aus. Es half nicht viel, daß Wagner die Nirwana-Schluß-Sentenz, mit der Brünnhilde Abschied nimmt, gar nicht komponierte und also bei der Aufführung wegfallen ließ. Es half auch nicht viel, daß man das Werk außerzeitlich, übergeschichtlich, philosophisch aufnehmen wollte und sollte. Das ist doch schließlich nur ein konstruiertes, kein unmittelbares naives Gefühl. Wohl möglich, daß vielleicht eine oder zwei Generationen später, nach 30 oder 50 Jahren vor demselben Werk Vertreter der Nation saßen, denen die Götterdämmerungsstimmung recht eigentlich adäquat war; die frische Morgenstimmung aber des jungen Deutschen Reiches von 1876, dessen Haupt und Glieder geladen waren, war jedenfalls eine andere als die des Schlußstückes dieses ersten deutschen Festspieles. Man hielt sich denn wohl an den leuchtenden Sinn des dritten Abends, an Brünnhildens Erweckung, und am vierten Abend an Schönheiten einzelner Szenen. Zuletzt aber und im ganzen konnte doch die Dissonanz zwischen der Weltstimmung von 1855 und der von 1876 nicht aufgehoben werden, und wenn sie auch nicht vielen zum klaren Bewußtsein kam, belastete sie doch das unmittelbare Gefühl. Und so wird der Meister selbst das Festspiel von 1876 nicht ganz als Erfüllung seiner eigenen Festspielidee empfunden haben.

Sechs Jahre später aber, im letzten Sommer seines Lebens, erklang das Festspiel der Bühnenweihe, das eigentliche und wahre Gründungsdrama von Bayreuth, das Drama vom Wiedergewinn des Speeres, das Drama, dessen Meister und Held zugleich, ein Siebzigjähriger, nun doch noch Leben und Kunst zur Einheit zwang und Kunst und Leben als Sieger verließ. Seiner Nation aber und der Welt hinterließ er ein Bild ewig wandelfähigen und sich immer erneuernden Sinnes, ein Sinnbild denen, die ein hohes Gut besaßen, die es verloren und nun ausharren müssen, bis der Held erscheint, den wiedergewonnenen Speer in seiner Hand.

Das Richard-Wagner-Museum in Eisenach / Von Dr. P. Martell

Zu den Sehenswürdigkeiten der alten Thüringerstadt Eisenach, die man gesehen haben muß, gehört unleugbar das Richard-Wagner-Museum, und mancher wird erstaunt und mit Recht fragen: wie kommt Eisenach zu diesem Museum, das sich sicher hier nicht auf historischem Boden des großen Meisters befindet? Eher wäre hier an Bayreuth zu denken. Die Lösung der Frage ist eine einfache und erklärt sich dadurch, daß der leider zu früh verstorbene Geh. Hofrat Prof. Kürschner das Museum der Stadt Eisenach sicherte, die dadurch einen Anziehungspunkt mehr erhielt. Historische Berührungspunkte bestehen also nicht.

Eine weitere Eigenart des Eisenacher Richard-Wagner-Museums ist seine Vereinigung mit dem Fritz-Reuter-Museum. Beide Sammlungen sind in der ehemaligen Villa Reuters untergebracht; der Dichter verlebte bekanntlich seine letzten Jahre in dem idyllisch gelegenen Eisenach. Ueber die Berechtigung dieser Vereinigung beider Meister in einem Heim ist viel gestritten worden, und wir wollen es uns versagen, diese unfruchtbaren Untersuchungen wieder aufzufrischen. Es kommt schließlich nicht darauf an, wo man einen Meister ehrt, sondern wie man ihn ehrt, und da wird man sich mit der Sachlage in Eisenach zufrieden geben dürfen. — Die Eisenacher Gedächtnis-Sammlung des Bayreuther Meisters ist vornehmlich chronologisch aufgebaut, trägt also der zeitlichen Folge der Ereignisse aus dem Leben Wagners im wesentlichen Rechnung. Im ganzen sind der Richard-Wagner-Sammlung in der Reuter-Villa zwölf Räume überlassen worden, die zum größten Teile dem Besucher offen stehen. In dem ehemaligen Salon der Reuter-Villa haben vornehmlich Erinnerungsgegenstände Unterkunft gefunden, die zeitlich bis zum Beginn der Bayreuther Bewegung reichen. In der Nähe der Eingangstüre sehen wir das alte Klavier stehen, auf welchem Wagner den Unterricht Weinligs erhielt. Eine größere Zahl von Bildern schmückt den Raum, vielfach sind es Bildnisse aus der frühesten Lebenszeit Wagners; auch die Mutter des großen Tonmeisters treffen wir im Bilde an. Ein nicht minder interessantes Bild ist das des Stiefvaters Wagners, sowie das seines Onkels Adolf Wagner. Besonderes Interesse verdienen zwei seltene Bilder, welche Wagners erste Frau Minna, geb. Planer darstellen, die mit dem Meister die tieftraurige Zeit in Paris verlebte. Städtebilder wechseln in mannigfacher Art ab; sie rufen in uns die Erinnerung an des Meisters schicksalsreiche musikalische Tätigkeit wach. Wir finden hier Bilder aus dem ersten Dresdner Aufenthalt, weiter Städtebilder von Magdeburg, Lauchstedt, Würzburg, Riga, Memel und Königsberg. Nicht minder bedeutsam sind die Bilder, welche uns in den Dresdner Kreis führen. Tichatschek als erster Rienzi fesselt hier besonders, dann die herrliche Wilhelmine Schröder-Devrient, ferner Wagners Freunde Fürstenau Vater und Sohn. Andere Blätter weisen auf „Lohengrin"- und „Tannhäuser"-Werke, die gleichfalls in jener Zeit ihre Erstaufführung erlebten. Der steigende Ruf Wagners zeitigte mehrere Porträts der Oeffentlichkeit, von denen wir hier einige versammelt sehen. Das Grabmal Carl Maria von Webers ruft die Erinnerung an Wagners ideales Wirken und Schaffen wach, dem vornehmlich mit zu danken ist, daß die sterblichen Ueberreste Webers von London nach Deutschland übergeführt wurden. Mit dieser selbstlosen Geistes getragenen Tätigkeit hat Wagner seinem nationalen Denken eines der schönsten Denkmäler gesetzt. Ein weiteres erhebendes Kapitel der deutschen Musikgeschichte bildet die Weimarer Zeit, die uns und dem Meister eine Fülle der reifsten künstlerischen Früchte brachte. Eine Reihe der glänzendsten Namen tritt uns entgegen, zuerst das kunstliebende Großherzogspaar, dann Bock, Liszt und andere. Neben diesen glücklichen Tagen ist aber auch der stürmischen Dresdner Revolutionszeit zu gedenken, die für Rich. Wagner so maßloses Unglück im Gefolge haben sollte. Aus der gesicherten Stellung eines Kgl. Sächs. Kapellmeisters wurde Wagner hierdurch in die schicksalsreiche Laufbahn eines Flüchtlings gezwungen, dem keine Bitternis erspart bleiben sollte. Ein Steckbrief verbannte den Meister vom heimatlichen Boden und trieb Wagner in die gastlichen Grenzen der freien Schweiz. Auch aus dieser Verbannungszeit besitzt das Museum mehrere den Schweizer Kreis kennzeichnende Porträts trauter Genossen und Freunde. Aehnlich werden wir durch zahlreiche Bilder in die Wiener Zeit versetzt, wo im Jahre 1863 der Meister frohe Tage an der Donau verlebte.



Ludwig Geyer, Richard Wagners Stiefvater

Und damit haben wir uns der Münchner Zeit genähert, die dem Meister die Wahrheit jener schönen

Lieber Herr Zumpe!

Ich berichte sofort über Ihren Wunsch im Betreff meiner Opern – namentlich des fliegenden Holländers – an meinen Cessionar C. Voltz, an welchen übrigens auch Ihr Herr Director sich wenden könnte. (Adresse: C. Voltz. Kaufmann. Schwalbacherstr. 2. Wiesbaden.) Natürlich steht Ihnen meinerseits nichts im Wege.

Gewiss freut es mich wenn es Ihnen erträglich geht; nur wünsche ich Ihnen den alten Kapellmeister vom Halse. Seidl ist's leider sehr schlecht ergangen: er wurde in Pest bereits in das Militär gesteckt und kam erst los, nachdem er 10 Tage strengen Arrest, und 4 Tagen Fasten u.s.w. überstanden. Dazu starb seine Mutter und hinterliess ihn gänzlich arm. Jetzt ist er in München und studirt den [illegible] – bei Unger –

So bleiben nur noch Fischer und Rubinstein hier zurück. – Jetzt machen Sie Ihre Sache vollends gut, stellen Sie sich zu den Aufführungen schon ein, und gedenken Sie, und Weib und Kind, immer in Liebe der Bewohner von Wahnfried, mit den schönsten Grüssen

Ihr

ergebener

Richard Wagner

Bayreuth 21 Dez. 1875

Brief Richard Wagners an den württ. Hofkapellmeister H. Zumpe

Worte: „Es soll der Sänger mit dem König gehen" so treffend offenbarte. Als in Stuttgart bei Richard Wagner der Bote König Ludwigs I. erschien, um den Meister an den bayerischen Hof zu entbieten, schien sich das Glück für den Meister nach so vielen herben Lebenserfahrungen auf dem Höhepunkt zu zeigen. Aber es war nichts Dauerndes; Mißgunst machte dem Meister das Leben unerträglich, und er entschloß sich bald, der bayerischen Hauptstadt den Rücken zu kehren, um abermals nach der liebgewonnenen Schweiz zu ziehen. Blieb auch München dem Meister durch den glänzenden Empfang seiner Kunst unvergessen, so sollte die bayerische Residenz noch nach anderer Hinsicht hin für Wagner bedeutungsvoll und entscheidungsvoll werden. München war es, wo ihm als Freundin Cosima, die Tochter Franz Liszts und erste Gemahlin Hans von Bülows, entgegentrat, um den entscheidendsten und glücklichsten Einfluß auf das künstlerische Wirken des Meisters zu gewinnen. Zu Luzern erfolgte dann im Jahre 1871 die eheliche Vereinigung beider, und Wagner hatte damit eine kongeniale Lebensgefährtin gefunden. Ueberaus zahlreich sind die Porträts des Meisters, die sich in allen Räumen des Museums befinden und die uns den Dichterkomponisten in allen Lebensaltern zeigen. Nicht minder zahlreich sind die musikgeschichtlichen Dokumente der verschiedensten Art, die auf den Meister verweisen. Hierhin gehören Briefe Wagners aus frühester Zeit, weiter Nachbildungen von Titelblättern über Ersterscheinungen von Kompositionen, Briefentwürfe an Meyerbeer und anderes. Ein besonderes Interesse beansprucht die eigenhändig geschriebene Einrichtung der „Tannhäuser-Ouvertüre" von Liszt. An die Dresdner Revolution werden wir wieder durch verschiedene Medaillen erinnert, auch findet sich hier der berüchtigte Steckbrief, der auf den flüchtigen Meister in jener kritischen Zeit erlassen wurde. Das Museum nennt auch sehr wertvolle literarische Werke des Meisters sein eigen. Die Handschriften zu den „Meistersingern" stehen hier mit an erster Stelle; zu den Kostbarkeiten rechnet auch die vielerwähnte „Rienzi-Partitur" mit den Korrekturen Wagners, für die ein Liebhaber 20 000 Mk. zu zahlen bereit war.

Ein Zimmer des Meisters ist fast ausschließlich dem Gedächtnis zweier Männer gewidmet, die von größtem Einfluß auf den künstlerischen Lebensgang des Meisters geworden sind. Es sind dies der unglückliche Bayernkönig Ludwig II. und Franz Liszt, der geniale Pianist und Komponist. Eine Fülle von Porträts dieser beiden bedeutenden Persönlichkeiten neben Büsten und Medaillons tritt uns hier entgegen. Eine treffliche Kopie der Kolossalbüste König Ludwigs II. von Düll, deren Original sich in Bayreuth vor Wagners Wahnfried befindet, fesselt unser Auge; nicht minder Jugendbildnisse des Königs, von denen einige den schwärmerischen

Hauch dieses feinsinnigen Menschen reizvoll empfinden lassen; auch hier eine Fülle sonstiger Gedenkzeichen. So Briefe Wagners und seiner Gattin an den Bayernkönig, ein Fremdenbuch des auf hohem Berge thronenden Schlosses Hohenschwangau mit einer Einzeichnung des Königs; auch finden die monumentalen Schöpfungen des Königs im Schloßbau eine volle Würdigung hier.

Eine Sonderausstellung von Gegenständen sucht den Beziehungen des Meisters mit dem Auslande gerecht zu werden. Verdeutlicht wird dies durch die zahlreichen fremdsprachlichen Uebersetzungen der Werke Wagners. Wir finden hier dänische, holländische, russische neben französischen und englischen Uebersetzungen. Ueber die berühmte Pariser Lohengrin-Aufführung im Jahre 1891 werden wir durch verschiedene bezugnehmende Blätter unterrichtet, wobei die Porträts der Hauptdarsteller nicht ohne Interesse sind. Weiter ist eine sehr wertvolle Sammlung von Autogrammen Wagners mit vielen eigenhändigen Briefen des Meisters vorhanden, welche die Zeitperiode von 1844 bis 1881 umfaßt.

In einem dritten Zimmer finden wir die mannigfachsten historischen Beziehungen zu Bayreuth vor. Zahlreiche Bilder aus den ersten Anfängen dieser bedeutsamen Zeit treten uns entgegen; da ist das alte ehrwürdige Opernhaus, die Stätte der ersten Triumphe, dann Bilder von der Grundsteinlegungsfeier des Bühnenfestspielhauses, weiter eine kleine Porträtgalerie jener tatkräftigen Männer, die den Boden Bayreuths für die künstlerische Großstadt Wagners ebnen halfen, so der Bürgermeister Munsker, die Bankiers Groß und Feustel und der Mannheimer Musikalienhändler Heckel. Auch die berühmten Kapellmeister Bayreuths, wie Richter, Mottl und andere treffen wir an; ebensowenig fehlen die Musikschriftsteller, welche so emsig an dem Erfolge der Wagnerischen Musik mitbauen halfen. Recht interessant sind auch die farbigen Seitzschen Kostümskizzen zu den Nibelungen, die handschriftliche Bemerkungen Wagners tragen. Als eine historische Reliquie hat der einfache Federhalter zu gelten, mit dem der Meister den Ring der Nibelungen schrieb. Eine besonders reichhaltige Sammlung betrifft die Bilder zahlreicher Darsteller, welche den Ruhm der Wagnerschen Kunst mitschaffen halfen. Einzelne anzuführen, gestattet der Raum nicht. In einem kleinen Gemach finden wir die Totenmaske des Meisters, die wir nicht ohne Wehmut betrachten, nahm uns doch der Tod in ihm einen der Größten aus dem Reiche der Töne. Wagners Sterbehaus in Venedig wird uns im Bilde gezeigt, auch hat hier der erste, den Tod des großen Meisters würdigende Artikel einer Zeitung Venedigs Aufnahme gefunden. Bayreuther Momentbilder von der Anwesenheit des alten Kaisers bei den Festspielen zeigen uns Wagner auf dem Höhepunkt äußeren Ruhms, der seinem gigantischen Werk reichlich zuteil wurde. An den Heimgang des Meisters erinnern auch Cypressen von seinem Grabe und die erste in Bayreuth erschienene Todesanzeige. Dem Treppenhause gereichen zahlreiche Illustrationen aus Wagnerschen Werken zur Zierde. Auch Alt-Bayreuth ist in zahlreichen Bildern vertreten; ähnlich treffen wir sodann Ansichten Leipzigs an mit dem Geburtshause des Meisters. In einem dem Publikum nicht zugänglichen Zimmer hat die Bibliothek Aufstellung gefunden. Die Büchersammlung dürfte in bezug auf die Wagner-Literatur die umfangreichste sein, die besteht.



Gipsabguß von Richard Wagners Hand



Richard Wagners Totenmaske

Das Wagner-Museum in Eisenach ist aus den Sammlungen eines Wieners, Nicolaus Oesterlein, hervorgegangen, der mit unermüdlichem Fleiß alles zusammengetragen hatte, was auf Wagner irgendwie Bezug nahm. Im Jahre 1887 gab Oesterlein seine gesammelten Schätze der Oeffentlichkeit in der Form eines Museums frei, jedoch vermochte der rührige Gründer zuletzt bei der ständig zunehmenden Größe seiner Sammlung dieser

nicht mehr die notwendige Aufmerksamkeit zu schenken, zumal ihn andere berufliche Pflichten sehr in Anspruch nahmen. Da Nicolaus Oesterlein zuletzt willens war die Sammlung zu veräußern, so bildete sich im Jahre 1892 unter Führung des damaligen Würzburger Arztes Dr. Götze eine kleine Gesellschaft, welche sich durch Hinterlegung von 10 000 Mk. das Verkaufsrecht auf die Sammlung bis zum 1. April wahrte. Der in Eisenach ansässige Geh. Hofrat Kürschner brachte der Angelegenheit ein lebhaftes Interesse entgegen, und seinem Betreiben war es vornehmlich zu danken, daß der Geh. Kommerzienrat Leichner (Berlin) für den Ankauf der Sammlung 40 000 Mk. bereit stellte. Aber erst durch die eifrige Arbeit des Dr. Götze, der durch Sammlungen 50 000 Mk. aufbrachte, sollte es möglich werden, das Oesterleinsche Wagner-Museum am 31. März 1895 zu dem Preise von 90 000 Mk. für die Stadt Eisenach anzukaufen. Das Museum wurde der Stadt Eisenach als Eigentum übergeben, die ihrerseits bald darauf die Villa von Fritz Reuter erwarb, um hier gemeinsam das Richard-Wagner-Museum mit dem Reuter-Museum unterzubringen. Die Eröffnung beider Museen erfolgte am 20. Juni 1897, die fortan in der Oeffentlichkeit weiteste Beachtung fanden. Geh. Hofrat Kürschner hat sich bis zu seinem im Jahre 1902 erfolgten Tode als ehrenamtlicher Leiter der Museen die größten Verdienste erworben; seit dieser Zeit steht das Richard-Wagner-Museum unter der sachkundigen Verwaltung von Philipp Kühner. Das Richard-Wagner-Museum in Eisenach verdient weit mehr Beachtung, als man gemeinhin beobachten kann, denn die Fülle des dort ruhenden Materials, das zum Teil noch der kritischen Sichtung harrt, muß für die neuere deutsche Musikgeschichte als von großer Bedeutung bezeichnet werden. Kein Wagner-Verehrer sollte es sich versagen, dieser Stätte des großen Meisters durch einen Besuch den schuldigen Tribut zu zahlen, denn Leben und Schicksal dieses Großen steigt hier in tausendfacher Erinnerung zu plastischer Deutlichkeit vor uns auf.

Psychologie des Beifallklatschens / Von Bertha Witt

Es ist eine Frage, die neuerdings immer mehr in den Mittelpunkt eines ästhetischen Streites gezogen wird: sollen wir im Theater oder Konzert Beifall klatschen? — ist es notwendig, unsere Zustimmung, unsere Befriedigung, unsere Dankbarkeit gegenüber einem Kunstwerk und der Leistung eines Künstlers durch ein geräuschvolles Inbewegungsetzen der Hände zu bekunden? Von ästhetischen Gesichtspunkten aus wendet man ein, daß das Beifallklatschen als bloßes „Geräusch" die durch die künstlerische Darbietung im Hörer erweckte Stimmung unmittelbar zerreißt und zerstört und daß also Zivilisation und Kultur gewissermaßen bis zu irgend einem Punkte verleugnet werden, da auch der kulturell tiefstehende Mensch im allgemeinen seine freudigen Gefühle durch unharmonische Geräusche zum Ausdruck zu bringen pflegt. In ästhetischer Hinsicht läßt somit diese Angelegenheit wohl auch irgend einen Einwand nicht zu, da die Grenzen der Aesthetik auch in diesem Falle schwerlich dehnbar sind. Anders in psychologischer Beziehung; da erweitert sich die strenge ästhetische Frage zu einem ganzen, unendlich differenzierten Fragenkomplex, der zu einer vielseitigen, sich in Bejahung und Ablehnung weniger streng und leidenschaftlich gegenüberstehenden Erörterung herausfordert.

Die Frage des Beifallklatschens gehört zweifellos in das Gebiet der Psychologie, nicht nur für den, der diese Zustimmungs- oder Dankbarkeitsäußerung von sich gibt, sondern auch für jenen, der sie empfängt. Warum klatschen wir? — im allgemeinen, um zum Ausdruck zu bringen, daß uns das dargebotene Werk oder die Leistung des Künstlers gefallen, daß uns das Gehörte mit dem Schöpfer oder Uebermittler irgendwie verbunden, irgendwie einen seelischen Kontakt hergestellt hat, auf den wir persönlich zu reagieren wünschen, und das tun wir in mehr oder weniger starkem Maße durch das Klatschen. Es würden uns eine ganze Reihe anderer Mittel und Wege zur Verfügung stehen, unser Wohlgefallen zum Ausdruck zu bringen, Bravorufe, Blumenspenden, schriftliche Dankbezeugungen und dergleichen, aber das würde gegenüber dem sozusagen neutralen Klatschen, das gewissermaßen das Empfinden des Publikums als Ganzes, als Masse widerspiegelt, ein Persönlichwerden, eine Vereinzelung bedeuten, die für sich zu betrachten wäre. Man hat Beispiele, daß sehr impulsive Menschen, durch eine Kunstleistung in höchste Begeisterung versetzt, auf das Podium stürzen, um dem Uebermittler heftig die Hand zu schütteln. Das allgemeine Urteil redet in solchen vereinzelten Fällen von Ueberspanntheit, von Exaltation, die man schon darum nicht ganz ernst nimmt, weil sie vielleicht sehr häufig und sehr verschiedenen Erscheinungen gegenüber einsetzt. Feiner empfindende Künstler pflegen sich ja auch wohl irgendwelchen Kundgebungen, die über die übliche allgemeine Form des Klatschens hinausgehen, zu entziehen, in dem richtigen Empfinden, daß einer persönlichen Annäherung meist eine gewisse Neugier oder der Wunsch, sich selbst bemerkbar zu machen, zugrunde liegt.

Jenny Lind erklärte einmal, die schönste Art des Beifalls, der ihr gespendet, sei die Träne gewesen, die sie im Auge einer Zuhörerin glänzen sah. Eine solche schöne, doch vereinzelte Gefühlsexaltation, sofern sie nicht gerade auf eine krankhafte Reizbarkeit des Nervensystems

zurückzuführen ist, hat das für sich, daß sie nur bei einer seelischen Einwirkung durch ein wahrhaftes Kunstwerk und eine wahrhafte künstlerische Leistung entstehen wird, während das Beifallklatschen immer eine ziemlich unterschiedslose Aeußerung ist, die das unterhaltungsbedürftige Publikum irgend einem albernen Possenreißer meist genau so bereitwillig spendet wie der künstlerischen Höchstleistung eines ernsten Künstlers. Das Publikum ist nun einmal in der Verschwendung seiner Gunst höchst ungerecht, da es im allgemeinen nicht die aufgewendeten Mühen des Künstlers in Betracht zieht und wenigstens im Theater viel zu wenig ermißt, daß an den bewunderten künstlerischen Leistungen meist der unsichtbar bleibende Regisseur einen sehr großen Anteil hat. Würde man davon ausgehen, wer im Grunde genommen unter den mit Beifall bedachten Künstlern zur Erreichung höchster künstlerischer Leistungen auch ein Höchstmaß technischen und geistigen Arbeitens zu leisten hat und dementsprechend höchsten Beifall verdiente, so würde man immer den musikalischen, und zwar — vom Dirigenten abgesehen — den Instrumentalkünstler in die erste Reihe stellen müssen. Seine Tätigkeit, auch wenn er beim Studium die ganze für ihn in Frage kommende Literatur kennen gelernt hat, setzt doch immer ein selbständiges Denken und Durchdenken voraus, während im Theater in erster Linie der Regisseur und der Kapellmeister das nötige Denken besorgen. Somit erklärt es sich auch, daß man beim Theater immer sehr zahlreiche bildungslose Künstler trifft, was in ernsten Musikerkreisen im allgemeinen nicht der Fall ist.

Das Urteil des Publikums hat jedoch mit dergleichen Dingen nichts zu tun und kehrt sich nicht daran; es äußert seinen Beifall jeder Leistung gegenüber, die ihm gefällt und auf die es sich jeweilig einstellt. Ob und wieweit das den Wert des Beifalls den einzelnen Erscheinungen gegenüber, die dadurch eine gewisse Gleichstellung erfahren, herabsetzt, mag unerörtert bleiben, doch liegen hier wohl die Gründe, warum wirkliche Künstler im allgemeinen den vielberufenen Beifall der Menge nicht sehr ernst nehmen. Dennoch ist solche Verallgemeinerung und die darin liegende Herabsetzung des Beifalls nicht allemal so wesentlich und berechtigt, um in den ästhetischen Kampf maßgebend mit einzugreifen. Im allgemeinen findet wohl jeder Künstler immer das Publikum, das er verdient, jeder Ernstzunehmende auch immer einen ernsthaften, auf seine Leistungen von vornherein eingestellten Kreis, dem er sich als einen wohlgesinnten und verständigen Aufnehmer innerlich verbunden fühlen kann. Das Bewußtsein dieser Verbundenheit wird nicht unbedingt auf den hörbaren Kontakt des Beifalls angewiesen sein, um sich beständig zu erneuern, da im Unterbewußtsein des Künstlers zumeist bereits ein sehr feines Gefühl dafür vorhanden ist, wie er, auch ohne die, oft sogar recht trügerische Beifallsäußerung zu seinem Publikum steht.

Vom psychologischen Standpunkt aus könnte man den Beifall in drei Hauptarten einteilen: in gewohnheitsgemäßes Klatschen, das aus herkömmlichem Brauch ohne eigentliche besondere Anregung geschieht; in das Klatschen als bewußte herzliche und ernstgemeinte Beifallsäußerung, und in den spontanen Beifallsausbruch, der in einer gewissen Schrankenlosigkeit Ueberraschung, Dankbarkeit und Beglücktheit ausdrückt und zur schönsten Anerkennung einer hinreißenden Leistung wird. Diese seltenste, aber auch schönste Form des Beifalls, die, weil sie sozusagen aus dem Herzen des ganzen Hörerkreises kommt, gewissermaßen erst einen wirklichen Maßstab für die Leistung des Künstlers und für die Aufnahmefähigkeit des Publikums bietet, berechtigt sich in sich selbst schon durch die unausgesprochene Uebereinstimmung, die darin liegt. Ich erinnere an einen Fall, wo sich das Publikum schon nach dem ersten Satz eines Konzertes zu einem so spontanen und einmütigen Beifall hinreißen ließ, daß man empfand, diese Aeußerung war Notwendigkeit, war der spontane Ausdruck der während des Hörens in vollem Maße ausgelösten schönsten Empfindungen. Die ästhetische Sünde solcher Unterbrechung und Störung verliert ihre Bedeutung gegenüber solcher hörbaren Kundgebung, die gleichsam das Ventil der angesammelten Empfindungen ist. Das Publikum hätte, wenn es aus ästhetischen Gründen auf seine laute Beifallsäußerung verzichten müßte, keine Möglichkeit, seinen schönsten Gefühlen, also dem Bewußtsein, durch die Leistung des Künstlers wahrhaft beglückt worden zu sein, erkennbar und übereinstimmend Ausdruck zu geben. Diese Uebereinstimmung kann sich zweifellos bis zu einem gewissen Grade auch stillschweigend äußern und sich auch so dem Witterungsvermögen des Künstlers bereits im Laufe des Vortrags mitteilen. Trotzdem muß ihm der hörbare und sichtbare Beweis, der ihm nicht nur die günstige Aufnahme, sondern auch den Grad der Herzlichkeit dieser Aufnahme bestätigt, ebenso erwünscht sein wie dem Publikum, solche Zustimmungsäußerungen ungehemmt von sich geben zu können.

In Kirchenkonzerten ist ja jede Form des Beifalls durch die Weihe und Bedeutung des Raumes ausgeschaltet, das Publikum geht stillschweigend auseinander, und dem Künstler, der hier als Persönlichkeit mehr als im Konzertsaal zurücktritt, muß das Bewußtsein seiner Leistung genügen. Ebenso läßt bei Wagners Parsifal als einem Weihefestspiel die gute Sitte den Beifall im allgemeinen nicht zu, — ein Beweis also, daß Konzert und Theateraufführungen sehr gut ohne Beifallsstörungen möglich sind. Und doch liegt in diesem schweigenden Ausklang, der dem Publikum die Möglichkeit nimmt, den Grad seiner Zustimmung oder Nichtzustimmung zu äußern, vielleicht mehr für das Publikum als für den Künstler

irgend etwas Unbefriedigendes. Man empfindet, daß vielleicht erst der Beifall die Brücke ist, die uns dem Künstler verbindet und daß wir ihm damit gleichsam auch etwas von unserem Innern geben und so das an sich geschäftliche Verhältnis der bezahlten Leistung und Gegenleistung gegenseitig überwinden und veredeln. Das Bewußtsein, uns durch Bezahlung ein Anrecht auf die künstlerische Leistung erworben zu haben, widerspricht zum Glück noch dem feineren Gefühl, das die Menschheit sich in einem Rest idealer Auffassung bewahrt hat, wir wissen, daß wir durch unsern Anteil nicht die Leistung des Künstlers an sich bezahlen, daß sie letzten Endes doch ein mehr oder weniger befriedigendes oder beglückendes Geschenk bleibt. Auf diese Weise bleibt das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler immer ein mehr oder weniger ideelles, dem von seiten des Künstlers der Wunsch, sein Bestes zu geben, von seiten des Publikums dagegen das Bedürfnis, seine Zustimmung und Dankbarkeit zu beweisen, von selbst entspringt.

Das wohlerzogene Konzertpublikum ist heutzutage ja so weit in seiner Bildung fortgeschritten, daß es zwischen den einzelnen Sätzen einer Sinfonie usw. ohne ganz besondere innere Nötigung nicht mehr klatscht. Das ist gewiß ein beachtlicher Fortschritt, denn die Zerreißung eines Tonwerkes durch unmotiviertes Beifallklatschen ist eine oft unerträgliche Störung, um so mehr, weil sie meist von den gewohnheitsgemäßen und gedankenlosen Klatschern ausgeht. Leute dieser Art, die immer einen großen Prozentsatz des jeweiligen Publikums ausmachen, fühlen sich verpflichtet, den allgemeinen Beifall freudig zu unterstützen, ohne vielleicht selbst in ein urteilendes Verhältnis zu der dargebotenen Leistung getreten zu sein. Solche Beifallsäußerung ist natürlich, weil sie irreführend ist, wertlos und an ihr kann dem Künstler nichts gelegen sein, da sie den Grad der Herzlichkeit oder Dankbarkeit oder wirklichen Zustimmung, die ihm entgegengebracht wird, nicht ausdrückt. Und nicht viel anders ist es mit jener Art konventionellen Beifalls, zu dem das Publikum sich einer Erscheinung gegenüber gewissermaßen verpflichtet fühlt, ohne doch durch eigentliche innere Ueberzeugung dazu hingerissen zu sein. Nur die vielleicht in langer Tätigkeit erworbene Achtung fällt hier ins Gewicht, es kommt der Achtungserfolg zustande, ohne daß der Künstler eigentlich eine innere Brücke zu schlagen vermag. Kann man immer diesen konventionellen und somit kühlen, ja leicht erkältenden Beifall dem Publikum und seinem mangelnden Verständnis zum Vorwurf machen und damit die Beifallsäußerungen im allgemeinen als ein unnötiges Uebel herabsetzen? Schwerlich. Wenn auch der Beifall ein höchst differenzierter Ausdruck unserer Gefühle ist, unter denen es bei einer großen Masse wirkliche und gleichmäßige Uebereinstimmung schwerlich gibt, so zeigt er dennoch im ganzen eine nicht irreführende Richtung, aus der sich doch mancherlei Bemerkenswertes für das Verhältnis der einzelnen Gruppen untereinander herauslesen läßt.

Man liebt es im allgemeinen, den „Beifall der Menge" herabzusetzen, wie ja auch manche Künstler ihrem Publikum ganz öffentlich eine mitleidig-überlegene, oft bis an Beleidigung grenzende Verachtung zu beweisen lieben, um zum Ausdruck zu bringen, wie man über eine Versammlung von Menschen, die solche Unliebenswürdigkeiten hinnehmen, denkt. Es soll das vielleicht ein Beweis sein, wie wenig ein Künstler, sobald er sich sicher fühlt, das Publikum und seinen Beifall eigentlich braucht. Braucht er diesen Beifall aber wirklich nicht? Es gibt Ausnahmen, es gibt einen Grad von Selbsterkenntnis und Selbstbeurteilungsvermögen, von Selbstkritik meinetwegen, den kein Beifall von außen irgendwie nach oben oder nach unten erschüttern kann. Aber im allgemeinen reagiert das Selbstbewußtsein des Künstlers, so fest auch das Bewußtsein seines Könnens begründet ist, dennoch auf jede Aeußerung von irgend einer Seite, auch wenn sie ihm in ihrem Lob selbstverständlich, in ihrem Tadel lächerlich erscheinen mag. Selbst auf bescheidene und in ihrem Wesen völlig sichere Künstler wirkt ein matter Empfang, ein matter Beifall da, wo sie gewohnt waren, herzlicher begrüßt zu werden, erkältend und seelisch niederdrückend, und auch wenn man einer Erscheinung anmerkt, daß sie nicht um Beifall, sondern um der Kunst selbst willen spielt, so löst doch das Bewußtsein einer freundlichen Aufnahme und einer schon hergestellten Beziehung jene innere Antriebskraft viel leichter aus, über die im allgemeinen unkontrollierbare Gesetze gebieten. Das Gefühl, daß er von den Besten unter seinen Hörern begriffen und gewürdigt wird und diese Besten, die ihm vielleicht nur stillschweigend danken, befriedigt hat, mag dem Künstler mehr wert sein als aller Beifall, — wird er trotzdem den Beifall entbehren können? Beifall ermutigt den Künstler, er befreit ihn leichter von Hemmnissen, die das Innere leicht belasten, sobald er dem Publikum gegenübertritt. Das ist psychologisch kein Rätsel. Die künstlerische Leistung ist gewiß, neben der Erscheinung selbst, die maßgebende Brücke, die Künstler und Publikum verbindet, aber der Beifall ist es zweifellos nicht minder; auch er ist ein Vermittler, der sogar allein das Persönliche, Herzliche in jene Beziehung hineinbringen kann. Den Beifall abschaffen, hieße, diese Brücke zwischen Künstler und Publikum zerstören, hieße vielleicht, die nur so ermöglichte Beziehung einer inneren Verbundenheit in das konventionelle und geschäftliche Verhältnis umwandeln, das wir unserm Kunstleben doch fernhalten möchten; es hieße, diesen ganzen Kunstbetrieb noch mehr vernüchtern und in starre Formen bringen. Ueberlassen wir das dem Radio, wo man sich gegenseitig nicht sieht, oder der Schallplatte und dem Kunstspielapparat,

wo alles Persönliche, Unmittelbare sich im Mechanismus aufhebt; diese Dinge bleiben doch in ihrer Abnutzbarkeit Notbehelf und Ersatz. Die unmittelbare Wechselwirkung kann allein im Gegenüberstehen von Gebenden und Nehmenden beruhen; diese Wechselwirkung aber ist schwerlich denkbar ohne die Auslösung unmittelbarer Empfindungen, die sich im Beifall äußern. Die Psychologie des Beifallklatschens erklärt sich somit aus der Unmittelbarkeit des Eindrucks, von dem sie abhängt, und da es sich dabei um Gefühle handelt, die sich zwangläufig äußern müssen und darin einen psychologischen, ja seelisch befreienden Einfluß ausüben, so wird das ästhetische Gesetz letzten Endes doch bis zu einem gewissen Punkt vor dem psychologischen zurücktreten dürfen.

Franz Liszts Aufenthalt in Rom im Winter 1885/86

Von AUGUST STRADAL (Schluß)

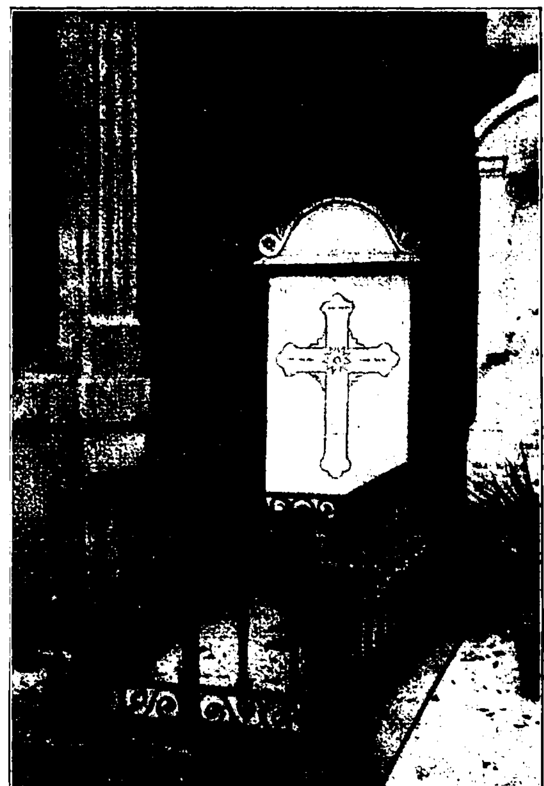
Eines Tages gab Liszt mir und meinem Freunde Göllerich eine Empfehlung an den Prior des Oratorianer Klosters „Santa Maria del Rosario" (auf dem Monte Mario), in welchem Liszt mehrere Jahre weilte. — Wir wanderten damals rechts vom St. Peter zum Monte Mario hinauf. Hinter St. Peter und der Engelsburg ist jetzt ein ganz neuer Stadtteil entstanden, der zu meiner Zeit noch nicht war. Das neue Häusermeer trägt den Namen „Quartiere trionfale", genannt nach der Porta trionfale. Durch Anlagen mit mächtigen Steineichen, Pinien, Obstbäumen und Zypressen gelangten wir zur Höhe und zum Kloster Santa Maria del Rosario, welches im 16. Jahrhundert erbaut wurde.

In der Nähe ist die Villa Mellini und die 1470 von Pietro Mellini errichtete Cappella S. Croce. Dante (Par. XV. 109) nennt den Monte Mario noch Monte malo und findet die Aussicht „überwältigend".

Auf dem Stiegenaufgang ist eine Tafel angebracht mit der Inschrift „In honorem d. N. Virginis Mariae, sacri rosarii reginae".

Liszt bewohnte im ersten Stockwerk links ein Zimmer (zwei Fenster). Vom Kloster hat man eine herrliche Aussicht. Tief unten liegt die ewige Stadt, hinter dieser die Campagna romana und noch weiter steigen die Sabiner und Albaner Berge mit dem von Horaz besungenen Monte Soracte empor. Man sieht auch von dort den Lauf des Tiber von seiner Quelle bis zur Mündung ins Meer. Nachdem ich mich an der wunderbaren Aussicht erfreut hatte, besichtigte ich das Zimmer. Ein steinerner Fußboden, ohne Teppiche, ein Bett, ein Kruzifix, ein Betstuhl, ein einfacher Tisch! Eine tiefe Traurigkeit kam über mich. Nach einem Leben, erfüllt von allergrößten Erfolgen, die je ein Virtuose hatte — die Armut, Entbehren und Versinken in weltenferne Einsamkeit. Ich sah zwei Welten: Liszt, der mit Ehren und Auszeichnungen von den höchsten Potentaten überschüttet ganz Europa durchzog, und dann — St. Maria del Rosario. — Wer aber Liszts Jugendwerke kennt, der mußte voraussehen, daß die stille Klosterzelle den Endpunkt in Liszts Schaffen bedeuten mußte, daß in weihevoller religiöser Musik seine Muse im Abenddämmerschein verklingen werde.

Liszt bezog das Kloster zum erstenmal auf Einladung des Pater Theiner, der sich mit gelehrten Abhandlungen über die Annalen des Baronius und den Urkunden zum Tridentinischen Konzil befaßte, im Jahre 1862 und weilte hier bis 1864. Im Sommer 1866 kehrte er wieder zu diesem Kloster zurück. Im November 1866 übersiedelte er nach dem Kloster St. Francesca Romana. In St. Maria del Rosario hat Liszt das Oratorium Christus (Die Seligkeiten und das Pater Noster waren schon in



Grabmal der Fürstin Carolyne de Sayn-Wittgenstein, der treuen Lebensgefährtin Liszts, im protestantischen Friedhof zu Rom

Weimar entstanden) am I. Oktober 1866 beendet. In diesem Kloster empfing Liszt am 11. Juli 1863 den Besuch des Papstes Pius IX., welchem der Meister seine eben beendete Prédication aux oiseaux (Vogelpredigt) (Legende des heiligen Franciscus von Assisi) vorspielte.



Kloster St. Maria del Rosario

Diesem Besuche folgte bald hierauf Liszts Eintritt in den geistlichen Stand als Abbé. Der Meister schrieb am 30. August 1863 an eine Freundin: „Seulement ma vie s'ordonne plus simplement et la piété catholique de mon enfance est devenue un sentiment regulier et regulateur." An seinen Freund Hofrat Gille schrieb Liszt 10. September 1863 von St. Maria del Rosario: „Der römische Aufenthalt ist für mich kein beiläufiger; er bezeichnet sozusagen den dritten Abschnitt (wahrscheinlich den Abschluß) meines oft getrübten, doch immerhin arbeitsamen und sich aufrichtenden Lebens. Ich bedarf also eine geraume Zeit, um mit mehreren langwierigen Arbeiten und mit mir ein gutes Ende zu nehmen. Dazu verhilft mir günstig meine hiesige Zurückgezogenheit und meine jetzige klösterliche Wohnung, welche mir nicht nur die herrlichste Aussicht über ganz Rom, der Campagna und dem Gebirge gewährt, sondern auch, was ich ersehnte: Ruhe von außen und Friedsamkeit."



Kloster St. Francesca romana

Das Kloster St. Francesca Romana (den Oliventanern gehörig) ist auf dem Tempel der Venus und Roma erbaut und liegt zwischen der Basilika des Konstantin und dem Triumphbogen des Titus.

Hier hat Liszt die ungarische Krönungsmesse komponiert. Adolph Stahr, der den Meister dort besuchte, beschrieb die Wohnung so: „Heute bin ich zum erstenmal wieder im alten Rom gewesen, um Liszt zu besuchen, der in St. Francesca Romana eine sehr schöne Wohnung hat, mit einer Aussicht, wie es kaum eine zweite in der Welt gibt: rechts das Forum und seine Monumente, links das Kolosseum und geradeaus vor sich den marmornen Triumphbogen und den Palatin mit den Ruinen der Kaiserpaläste. Wir fanden ihn — denn Fanny Stahr (geb. Lewald) war auch mit — in Gesellschaft eines jungen Geistlichen (Solfanelli), mit dem er allerhand gelehrte Studien treibt, und wurden herzlich und liebevoll wie immer aufgenommen!

Den Weihnachtsabend 1885 brachte Liszt in dem dem Hotel d'Alibert vis-à-vis gelegenen Collège française zu (welches jetzt das Institut del Merode ist). Hier spielte Liszt auf einem Pianino, das jetzt mit einer Gedenktafel in dem oben erwähnten Institut steht, vor einem großen Zuhörerkreis.

Im November hielt sich Liszt einige Tage in der Villa d'Este in Tivoli (das alte Tibur) auf. Auf seine Einladung fuhr ich einen Tag dorthin. Nachdem mir Liszt die Räume gezeigt hatte, in denen er einstens zweimal „Die Zypressen der Villa d'Este" und die Wasserspiele der Villa d'Este (Les jeux d'eaux à la Villa d'Este) komponiert hatte, führte er mich auf die Terrasse der Villa, von welcher man eine großartige Aussicht hat. Leider waren damals die Wasserspiele der Fontänen im steil aufsteigenden Garten schon versiegt. — Aber unter uns sangen die uralten Zypressen, von Zephiren leise bewegt, ihr träumerisches Schlummerlied. — Meine Blicke schweiften über die öde Campagna romana, folgten den Ruinen der Aquäducte, zogen über die Via Appia an den Gräbern vorbei, dann Rom mit seinen tausend Kirchtürmen! Meine Augen folgten dem Laufe des Tiber. In der Ferne erglänzte das Meer. Dazu ein blauer italienischer Himmel!

„Nessun maggior dolore, che recordarsi dei tempi felici nella miseria." Wie sehr empfinde ich diesen Vers Dantes, wenn ich an diese Erinnerung zurückdenke!

Die Villa, die einstens dem Herzog von Modena gehörte, ist damals im Besitz des Kardinals Fürsten Hohenlohe gewesen. Leider soll die herrliche Villa jetzt eine Ruine geworden sein.

Des öfteren ging Liszt auch mit mir zu der Spanischen Treppe, welche von der Piazza d'Espagna zum Monte Pincio hinaufführt, wo er stets die Modelle, die sich hier für die Kunstmaler in echten Nationalkostümen aufstellten, besichtigte. Dann zeigte er mir

das oberhalb der Spanischen Treppe am Monte Pincio befindliche französische Institut (in diesem weilte einstens H. Berlioz), welches im Jahre 1839, als Liszt zum erstenmal in Rom war, von dem berühmten Maler Ingres geleitet wurde. Liszt erzählte, wie ihn dieser durch die Gemäldegalerien Roms führte und ihn auf die Meisterwerke aufmerksam machte. Liszt spielte damals mit Ingres, der nebenbei ein ausgezeichneter Violinspieler war, die Violinsonaten Beethovens. Auch hat das Gemälde von Ingres „Jeanne d'Arc" Liszt zu seiner Komposition „Jeanne d'Arc au bucher" angeregt.

Zu Beginn des Faschings herrschte damals auf der Piazza Navona ein wildes tolles Maskenleben. Alles zog dorthin mit Pfeifen, Hörnern, Trompeten und anderen Instrumenten ausgerüstet; nun begann die Satansmusik, von vielen hunderten Menschen ausgeführt. Wir Lisztschüler nahmen an diesem Konzert auch teil und „tuteten", was wir konnten. Nachdem Liszt unsere Absicht, dorthin zu gehen, vernommen hatte, forderte er uns auf, ihm auch auf seinem Zimmer eine Probe unseres Könnens auf den Blechinstrumenten zu geben, was auch ausgeführt wurde und den Meister in die größte Heiterkeit versetzte.

Ich wohnte im Hotel d'Alibert in demselben Stockwerk, in welchem Liszts Zimmer lagen, so daß der Meister jedesmal, wenn er seine Wohnung verließ, an meinem Zimmer vorbeigehen mußte. Einst übte ich an seinem „Orage" (Sturm) aus dem ersten Année de pélerinage. Als der Meister an meiner Tür vorübergehend sein Werk hörte, trat er bei mir ein, lehnte sich an den Flügel und horchte zu. Es war düster im Zimmer, die Klavierkerzen verbreiteten nur ein schwaches Licht, in welchem mir die erhabene Greisengestalt mit den kühnen Augen und dem langen weißen Haar wie eine überirdische Erscheinung vorkam. Am 26. Jan. 1886 verließ Liszt Rom und fuhr nach Pest zu längerem Aufenthalt.

Der Opernregisseur / Von Rudolf Hartmann ⟨Altenburg⟩

Je weiter das Arbeitsfeld eines Künstlers dem beobachtenden Blick der Umwelt entrückt ist, um so seltener hat er zwar Gelegenheit, durch sich selbst direkt zu wirken, um so weniger steht er allerdings auch in der Gefahr, aus beifallshungriger Eitelkeit über Geschmacklosigkeiten hinweg sich in einer Weise bemerkbar zu machen, die sich vielleicht bald als eine schwere Versündigung an dem Ideal seiner Kunst herausstellen möchte.

Diesen Gedanken in seinen zwei möglichen Teilerscheinungen findet man bestätigt und bewiesen in der zweifachen Form, in der unser Regisseur in die Erscheinung tritt. Unterliegt er doch so oft, besonders wenn in ihm durch Personalunion Spielleiter und Buffosänger vereinigt sind, der Versuchung, durch allerlei unvornehme Mittelchen das grob-explosive Lachen unreifer und ungebildeter Teile des Publikums zu suchen, das seinem Künstlertum und vor allem dem Kunstwerk selbst am meisten schadet, während er um vieles leichter seinem Ideal treu bleiben könnte, wenn er, dem Auge des Zuschauers verborgen bleibend, nur das Kunstwerk vor sich hat und lediglich in dessen besonderer Eigenart die Summe seiner nachschöpferischen Impulse wurzeln läßt.

In der Bestimmung des Regisseurs für eine nur von den wenigsten in ihrer Wesensart recht erkannte und so selten gebührend gewürdigte Arbeit liegt eine leise Tragik, und wenn man nicht wüßte, daß die echte Kunst in ihrer Wahrheit und Reinheit sich selbst am schönsten belohnt, möchte man den Künstler, der bestimmt ist, unerkannt und ungedankt im Verborgenen zu wirken, um der Gleichgültigkeit willen, die man seiner verantwortungsreichen und schweren Arbeit entgegenbringt, fast bedauern. Denn wenn heute auch sein Name zwischen dem des Autors und des dirigierenden Kapellmeisters im Programm aufgedruckt erscheint, so nimmt man doch von dem Anteil, den er an der Wiederbelebungsarbeit eines bühnenmusikalischen Kunstwerkes hat, fast nicht mehr Notiz wie bis vor den wenigen Jahrzehnten, da man ihn auf dem Theaterzettel überhaupt noch nicht nannte. Das geschah nun allerdings in einer Zeit, da die künstlerische Auffassung und die textlich-musikalische Formgebung der einer Oper zugrunde liegenden Fabel recht wenig Dramatisches hatte. Denn Textdichter und Komponisten machten sich nur zu widerstandslos dem Despotismus eitler Kehlkopfsgötzen dienstbar und waren mit dieser Bestimmung recht zufrieden, wie es sich ja leider auch das Publikum nur allzu willig gefallen ließ, wenn sich in großen Partien der Oper der Theaterraum in einen Konzertsaal verwandelte, indem der Gang der Handlung in stimmungsbespiegelnden Lyrismen einschlief, während irgend ein Marionettenheld von Tenor siegessicher und süßlich lächelnd mit ausgebreiteten Armen vor die Rampe trat und in unpersönlicher, rein technischer Koloraturtüchtigkeit von der seelenlosen und verlogenen Scheinkunst kündete, durch die das kranke Gewächs der opera seria die Bühnen beherrschte.

Je mehr sich aber aus dem unscheinbaren Rudiment einer dramatischen Aktion, wie es das ältere Opernkunstwerk enthielt, ein der Musik wert- und wesensgleiches Supplement herausbildete, das durch Wagners Werk sogar als das Primäre, Ursächliche, als das Herrschende die sekundäre Erscheinung der Musik, die um ihretwillen überhaupt erst entstand, in eine dienende Stellung rückte, um so mehr machte sich eine Text und Musik zur Einheit verbrüdernde Regie nötig, der sich mit dieser Ein-



Villa d'Este in Tivoli

stellung auf ein bisher ungekanntes Ideal nun ein überreiches Feld interessantester Betätigung erschloß.

Da nun einerseits das Publikum aus Unkenntnis der ihm fern liegenden und dem Blick seiner Beobachtung entzogenen Arbeit des Opernregisseurs dessen Tätigkeit nicht so zu beurteilen und zu würdigen in der Lage ist, wie es dieselbe ihrer für die Qualität der Aufführung doch ausschlaggebenden Bedeutung nach verdient, anderseits aber auch der überwiegende Teil der Tagespresse nicht über die leeren, stereotypen Wendungen „gute Bilder geschaffen" und „die Massen gut bewegt" hinauskommt, möchte es als eine dankenswerte Aufgabe erscheinen, an der Seite des Opernregisseurs einmal alle Stadien seiner Arbeit von der Auswahl eines ihm selbst vorerst noch unbekannten Stückes bis zu dessen Aufführung zu durchlaufen.

Da die grundbedingende Voraussetzung zu allen vor dem Regisseur liegenden Arbeiten in einer restlosen Beherrschung des Stoffes besteht, muß des Spielleiters erste Tätigkeit sein, in gründlichstem Studium des Textbuches und des Klavierauszuges sich dieser Herrschaft über die Materie zu versichern, um die Summe der einzelnen Erscheinungsformen des körperhaft auskristallisierten Ethos im Gesichtswinkel ihrer erkenntnismäßigen Werte und der herrschenden Gefühlssphäre recht ausdeuten zu können. Dabei muß er, falls es sich um einen der Mythologie, der Geschichte oder Volkssage entlehnten Stoff handelt, diesen in seiner Urform aus den entsprechenden Quellenbüchern kennen lernen, die zur Deutung und Wesenserschließung des Operntextes oft von größtem Werte sein können. Weiterhin hat er sich mit dem Studium der entsprechenden geographischen und kulturgeschichtlichen Verhältnissen zu befassen, um bei der Einbettung der Handlung in ihren äußeren Rahmen der Wahrheit treu bleiben zu können, indem er ein charakteristisches, dem tatsächlichen Landschaftsbild (wenn auch mit den Mitteln der Stilisierung) angeglichenes Bühnenbild schafft und die in ihm lebenden Gestalten ihren Vorbildern in Tracht, in Sitten und Gebräuchen nachgestaltet.

Nach dem Einleben in die musikalisch-wortdichterische Stofflichkeit des Werkes und die realen Verhältnisse des umhüllenden Milieus verknüpft er nun diese Eigenheiten ferner Zeiten und Länder mit der Handlung der Oper und bildet so mit der kombinierenden Kraft seiner Phantasie ein lebensvolles und plastisches Bild, das eine möglichst harmonische Durchdringung von Wahrheit und Dichtung darstellt. Auf Grund dieses in seiner Seele geschauten Phantasiebildes geht er nun an die Aufzeichnung einzelner Regiepläne, in denen er die verschiedenen Bühnenbilder im Grundriß aufzeichnet, den Verlauf der Beleuchtung fixiert, eine Aufstellung über Art und Zahl der benötigten Requisiten usw. niedergelegt und diese dann dem Leiter des Theaters übermittelt, der sie nun zur weiteren Ausarbeitung an die Vorstände des Dekorations- und Kostümwesens weitergibt.

Während nun diese und ihre Mitarbeiter damit beschäftigt sind, dem Werke einen wirkungsvollen Rahmen zu geben, während der Kapellmeister und seine Korrepetitoren den Orchesterpart, die Chorsätze und Solopartien einstudieren, beginnt für den Regisseur mit der Textregie, d. h. mit der ins Detail gehenden Ausarbeitung des szenischen Geschehens der interessanteste Teil seiner Arbeit. Dazu bedient er sich eines Klavierauszuges, der mit leeren Blättern durchschossen ist und zeichnet in diese alle Stellungen und Bewegungen, alle Auftritte und Abgänge und die wichtigsten dramatischen Gesten ein. Das konnte zu früheren Zeiten auch von einem aufgebrauchten Schauspieler, der über ein reichliches Maß von Routine verfügte, getan werden, der aber auch, ohne auf die Musik tiefer einzugehen, ja meist überhaupt ohne eine gründliche Bekanntschaft mit den Elementen der Musik im allgemeinen und der vorliegenden Musik im besonderen, sich nur mit den schablonenmäßigen Mitteln einer äußerlichen Technik dieser Aufgabe entledigte. Nach der Entwicklung unseres Musikdramas jedoch, mit dem Hand in Hand die Regiekunst zu erfreulicher Höhe ausreifte, ist es von grundsätzlicher Wichtigkeit, daß der Regisseur ein durchgebildeter Musiker ist, der alle seine Regieanweisungen der Musik zu entlösen weiß, wo sie unausgesprochen zwischen den Noten verankert liegen. Es ist eine bekannte Erscheinung, daß die Musik eines modernen Tondramas, isoliert von ihrer Handlung — also in konzertmäßiger Wiedergabe gleichsam als absolute Musik hingenommen — dunkel und wirkungslos bleiben muß, weil erst eine mit ihr parallel laufende Handlung ihre letzten Offenbarungswerte zu erschließen vermag. Der Regisseur muß also auf regressivem Wege die Stimmungen wiederzufinden suchen, die in der Seele des Komponisten der Anstoß zur Gestaltung der einzelnen tonalen Einheiten wurden, die im Entstehungsprozeß des Tondramas also lediglich deren Uebertragung, ihre Umschaltung in die musikalische Sprache darstellen. Hat er nun eine bestimmte musikalische Phrase, einen dynamischen Akzent, eine charakteristische Figur in eine entsprechende Bewegung umgewertet, so wird die Bewegung im Blickfeld der Szene fortschreitend eine Projezierung der Bewegtheit akustischer Werte in das sichtbare Leben der Bühne darstellen, so daß immer Musik und Szene sich gegenseitig erschließen und bestätigen, sich überhaupt erst zur Einheit einer künstlerischen Tat ergänzen.

Daß der Regisseur, der seine Arbeit so auffaßt, um damit dem kategorischen Imperativ aller Kunst: „Uebereinstimmung von Form und Inhalt!" zu dienen, innig vertraut sein muß mit den Mitteln der musikalischen Sprache, den Grundgesetzen der Tonpsychologie und Musikästhetik, muß natürlich ebenso bedingungslos zugegeben werden, wie die Unmöglichkeit, einem musikalisch nicht gebildeten oder wenigstens musikalisch indifferenten Regisseur die Neubelebung eines bühnenmusikalischen Werkes anzuvertrauen, das ja bestimmt ist, in seiner Seele seine Auferstehung zu feiern.

Da sich aus diesen Betrachtungen unschwer erkennen läßt, daß die Textregie die breiteste und wohl auch die bedenklichste Berührungsfläche zwischen dem Spielleiter und dem darstellenden Künstler bildet, sei über deren Verhältnis doch einiges gesagt. Man wolle nach dem Gesagten nicht etwa glauben, daß, wenn der Spielleiter dem Sänger einzelne Teilelemente der dramatischen Aktion sozusagen oktroyiert, die Darsteller willenlose, unpersönliche Puppen in der Hand des Regisseurs würden. Wäre das so, dann würde jeder Leitung eines darstellenden Künstlers die unmittelbare, impulsive Bekenntniskraft genommen, die letzten Endes doch erst an die verkörperte Gestalt glauben macht.

Der zu gestaltende Charakter in der großlinigen Festlegung seiner Darstellungsform durch den Regisseur kann nur dann ein wirklicher Charakter werden, wenn er, durch die Seele des darstellenden Künstlers gehend, in dessen Persönlichkeit seine Deutung erfährt und mit den gerade ihm spezifischen Mittel dramatischer Emanation konkret gemacht wird. Daß aber der Verlauf der Darstellung großzügig vom Regisseur festgelegt wird, erscheint dabei als eine so natürliche Tatsache, die schon deswegen unbedingte Bejahung verdient, weil er doch der berufenste Mann ist, jede einzelne Gestalt und ihre Persönlichkeitsentäußerungen aus dem Rahmen der Gesamthandlung heraus zu deuten, deren Fäden ja alle in seiner Hand zusammenlaufen.

Zu aller Teile Bestem ist dabei aber erwünscht, der Individualität des darstellenden Künstlers Spielraum zu lassen und ihm die Bewegungsfreiheit zu gewähren, die nötig ist, um seiner Darstellung eine charakteristische Note aufzuprägen, die allein imstande ist, sie über den Durchschnitt farbloser Schablone zu tragen. Auch möchte sich der Spielleiter nicht von vornherein einer etwaigen gegenteiligen Auffassung des Sängers ablehnend gegenüberstellen. Vielmehr ist er es dem Künstler schuldig,

dessen Ansicht wohlwollend zu prüfen und im gegebenen Falle soviel Selbstlosigkeit und Ehrlichkeit gegen sich selbst und damit zugleich gegen das Kunstwerk zu beweisen, auch einmal der persönlichen und künstlerischen Eigenart des Sängers entgegenzukommen, was in vielen Fällen auf eine wesentliche Steigerung der bevorstehenden Aufführung hinausläuft, ohne dabei dem Rufe und der Autorität des Regisseurs Schaden bringen zu können.

Hat nun das Sängerpersonal die nötige Herrschaft über das Textlich-Musikalische der einzelnen Partien erlangt, so können die Bühnenproben in Angriff genommen werden, in denen nun der Regisseur die bisher abstrakt gebliebenen Werte seiner Nachschöpferarbeit, die sich noch in keine körperlichen Dimensionen auswirken konnten, erst in konkrete Werte umsetzt. Auf den Abschluß des Rollenstudiums vor Beginn der Bühnenproben muß unter allen Umständen gehalten werden. Denn der Darsteller, der während der Bühnenproben noch mit dem rein Aeußerlichen dem Technischen seiner Partie zu tun hat, könnte nur mit halber Aufmerksamkeit die Anweisungen der Regie hören und sie darum kaum ganz verstehen und nachempfinden, geschweige denn gar in sich aufnehmen und verarbeiten. Die erste Art der Proben, in denen nun die Arbeit des Kapellmeisters und des Regisseurs sich verbinden, sind die Arrangier- oder Stellproben. Bei diesen steht ein Klavier auf der Bühne und die ganze als dazu gehörig gedachte Dekoration wird nur in grober Weise markiert, indem man alle Ab- und Zugänge, alle Treppen, Möbelrequisiten und dergleichen mehr nur durch einfachste Stücke andeutet. Das Ziel dieser Proben ist, durch eine Art Motorisierung eine organische Verknüpfung zwischen musikalischer Reproduktion und szenischer Zuständlichkeit und Bewegung zu schaffen. In dieser Zeit können auch selbständige Beleuchtungs- und Dekorationsproben eingeschaltet werden, die des weiteren noch ständig in Verbindung mit den nun folgenden Stückproben, das sind Bühnenproben mit Orchester, auftreten. Bei diesen wird stückweise die ganze Oper nach und nach durchgearbeitet, das Orchester begleitet und die einzelnen Teile der Handlung sind umrahmt von dem Wechsel der einzelnen Dekorationen und den Bewegungserscheinungen der Beleuchtung. Hier wird der Regisseur nur noch ausfeilend eingreifen und auf Kosten der bereits mehr gefestigten äußeren Verlaufslinie sein Augenmerk mehr der Verinnerlichung und Durchgeistigung der Wiedergabe zuwenden. Den Abschluß der gesamten Vorbereitungsarbeit bildet dann die Generalprobe, die ganz das Gepräge einer öffentlichen Aufführung trägt, da sie in der Regel ohne Unterbrechung durchgespielt wird und die Darsteller hierbei in Maske und Kostüm auftreten.

Mit diesem Abschluß der Proben ist auch das Ende der Regisseurarbeit gekommen und meist steht um diese Zeit der Spielleiter schon wieder in den ersten Stadien der Bearbeitung eines neuen Werkes. Er überläßt deshalb die Ueberwachung der Bühne, die Sorge für das richtige Auftreten, die Aufsicht über den gesamten technischen Apparat dem Inspizienten, seinem wichtigsten Mitarbeiter, der allerdings meist, da er berufen ist, sich nur auf die genannten Aeußerlichkeiten, zu beschränken seine Arbeit rein handwerksmäßig auffaßt und nicht den nötigen Widerstand gegen eine stetig wachsende Verflachung aufzubringen vermag, den der gelegentlich wieder auftauchende Regisseur mit sich brächte.

Diese zusammengedrängten und sich nur auf das Wesentlichste beschränkenden Ausführungen dürften vielleicht genügen, trotz ihrer Kürze unseren Blick einmal auf den abseits stehenden Künstler zu lenken und den Uneingeweihten wenigstens ahnen zu lassen, mit welcher ernsten Arbeitsenergie der Regisseur unter bewahrender Führung eines feinen Taktgefühls und eines vornehmen Sinnes für Stilreinheit die Eigenheiten eines Opernkunstwerkes durch Verschmelzung mit den Elementen einer tiefen und vielseitigen Bildung zu körperlich-greifbarer Plastik erhebt. Und wenn es den vorstehenden Zeilen gelungen sein sollte, beim Genießen eines musikalischen Bühnenwerkes uns in stillem Gedenken auch einmal den Regisseur suchen und ihm ein gutes Teil der gefundenen Erbauung danken zu lassen, so würden sie damit ihren schönsten Lohn gefunden haben.

*

Fern-Klavierunterricht

In vielen Familien steht immer noch das Kapital-Anlage-Klavier aus der Inflationszeit unbenutzt an der Wand. Zur Erhaltung seiner Leistungsfähigkeit genügt nicht (wie bei Schiller und Goethe in Schweinsleder) ein tägliches Abstauben — ein Klavier muß, ebenso wie ein Reitpferd, täglich bewegt werden, wenn es nicht vorzeitig altern soll. Wer sich nicht entschließen kann, sein Instrument einem mittellosen Konservatoristen zum fachkundigen Training zu überlassen, der betätige es nach folgenden Anweisungen selbst.

Grundregel: Vor Benützung Deckel öffnen und *Fenster schließen*!

Beachte, daß das Klavier, wie jedes Unterhaltungsspiel (Schach, Domino, Mah Jong) schwarze und weiße Steine hat.

Zum Unterschied von den genannten anderen Spielen sind beim Klavier die Steine nur in *einer* Richtung beweglich: von oben nach unten. Benutzung eines *falschen* Steines führt hier (leider) nicht zum Verlust desselben (wie beim Schachspiel), ist aber am kurzen Aufheulen des in der Ecke ruhenden Haushundes leicht erkenntlich.

Beim Klavierspiel kommt alles darauf an, den richtigen Stein im richtigen Momente mit der richtigen Kraft herunterzudrücken. Anweisung dazu gibt der Komponist mit Hilfe von Notenlinien und -Köpfen, Taktstrichen und Vortragsbezeichnungen. Besondere Erfordernisse sind *Technik* und *Gefühl*. „Technik" bekommt man am sichersten durch täglich vierstündiges Herunterdrücken von fünf nebeneinanderliegenden weißen Steinen, was man „gradus ad Parnassum No. 1" nennt. Chopin hat eine ähnliche Aufgabe zum Gebrauch der schwarzen Steine gestellt; aber man rutscht meistens dabei ab. „Gefühl" hat man am besten abends zwischen acht und neun, zur Stunde der „Klaviere und Hunde": während Minna den Hund vor der Haustür bewegt, obliegt Mama oder Papa der Bewegung des Klaviers (Grundregel beachten!). Es ist die Stunde, da die Bananen blühen, der Frühling rauscht, die Klosterglocken klingen, die Jungfrau betet, der holde Abendstern heraufzieht, oder „die" Rhapsodie von Liszt „instruktiv erleichtert" wird. (Die einzige Stadtverwaltung, die mit Hilfe einer Klaviersteuer hiergegen gesetzlich vorgegangen ist, dürfte Dresden sein.)

Der Effekt des Klavierspiels wird erhöht durch Leuchter mit klirrenden Glastellern, eine wackelnde Wagner-Büste aus Gips auf dem oberen Deckel und durch Pedalgebrauch, der im Zeitalter der Fahrräder keine besonderen Schwierigkeiten bereiten kann.

Nach Benützung ist der Deckel zu schließen und das Fenster kann wieder geöffnet werden. *Al Ba.*

*

Musikantenscherze

Als Leo *Delibes*, der Schöpfer der Pantomime „Coppelia", zur Erstaufführung seiner Oper „Lakme" in Wien weilte, besuchte er auch den Hofkapellmeister *Hellmesberger*, dessen Sohn, der Operettenkomponist, zufällig anwesend war. Hellmesberger *sen.* stellte vor: „Monsieur Delibes — Monsieur le Dieb!"

*

Die berühmte spanische Sängerin *Adelina Patti* hatte in echter Primadonnenlaunenhaftigkeit ein Berliner Konzert mehrfach abgesagt. Wie das Publikum, so ergrimmte auch der Dirigent

Hans von Bülow. In der nächsten Voranzeige des Konzerts stand an auffälliger Stelle zu lesen:

„Quousque tandem abutere *Adelina Patti*entia nostra?"

Bülow hatte den altrömischen Ausspruch Ciceros an den Verschwörer Catilina (Wie lange noch willst du unsere Geduld — patientia nostra — mißbrauchen?) auf *seine* Weise gedeutet. Das half! *H. Pl.*

*

Clemens von Franckenstein: „Li-Tai-Pe"

Erstaufführung am Karlsruher Landestheater

Wie es euch gefällt" — so könnte das Motto zu diesem Werke heißen. Schließlich und endlich: eine Oper soll gefallen, zum Unterhaltungsstück jedoch brauchte sie deshalb nicht gerade degradiert werden. Rudolf *Lothar*, der routinierte Libretto-Verfasser und Clemens von *Franckenstein*, der vorzügliche Musiker, haben alles getan — und gewiß: das meisterlich —, um ihr Werk so mundgerecht wie möglich zu machen; und sie haben dabei mit feinem Instinkt dem Publikum seine Schwächen abgelauscht. Als Beispiel: Das exotische Milieu — mein Gott, wie viele tausend Lampenschirme werden heute in Pagodenform hergestellt —, das Farben und wieder Farben bedingt, Pracht der Gewänder, den beliebten exotischen Einschlag in der Musik, der so apart wirkt und so leicht mittels der fünfstufigen Ganztonleiter herzustellen ist. Dem bühnenkundigen Textdichter war es natürlich ein leichtes, die Handlung so zu gestalten, daß immer irgend etwas passiert, die Worte so zu setzen, daß sie sinnig-poetisch ansprechen, dies sogar in einem ganz bestimmten, nachahmenden Stile (der Text behandelt nämlich die Geschichte des chinesischen Volksdichters Li-Tai-Pe); aber jeglicher kleinsten Spur einer psychologischen Entwicklung der Charaktere, jeglicher Vertiefung der Handlung geht er geflissentlich aus dem Wege. Die Musik läßt manche Geschmacklosigkeit des Textes vergessen. Zwar ist sie unoriginell, doch farbenprächtig, aller technischen Mittel aufs raffinierteste sich bedienend und vor allem: sie ist melodiös, abwechslungsreich und leicht eingänglich. So ist der laute Erfolg, den die Oper errang, bis zu einem gewissen Grade verständlich. Zumal die Aufführung von seiten des Generalmusikdirektors Ferdinand *Wagner* und des Regisseurs Otto *Krauß* mit dem Einsatz ihrer ganzen bedeutenden künstlerischen Persönlichkeiten geleitet wurde, die Solisten mit Wilhelm *Nentwig* in der Titelrolle ihr Bestes gaben und an den Kosten für die Ausstattung — einen Triumph feierten die fabelhaft reichen, von Margarete *Schellenberg* entworfenen Gewänder — keineswegs gespart worden war. *Margarete Voigt-Schweikert.*

MUSIKBRIEFE

Aachen. Neben der hier schon besprochenen Uraufführung des Vorspiels zu einer Tragödie von Kletzki brachte das Eröffnungskonzert dieses Winters Mahlers Vierte Sinfonie, wobei Prof. Dr. Raabe ganz Feuer, ganz Hingabe an das Werk war. Auf dem Wege zu Bruckner wurden wir weitergeführt durch die Wiederholung seiner ersten Sinfonie. Neben Bachs Kantate „Es wartet alles auf dich" und dem Brandenburgischen Konzert stand im dritten Konzert die Uraufführung des 90. Psalms für Soli, Chor, Orgel und Orchester von Hermann Ambrosius. Ambrosius bleibt mit seinem Psalm mitten im Leben mit all seinen Zweifeln und Fragen. Die menschliche Stimme wird als Instrument übermenschlich dramatischer Aussprache benützt. Kontrapunktische Künste und modulatorische Kühnheiten und scharf aufeinanderstoßende Dissonanzen geben dem Werk ein neuzeitliches Gewand. Der Erfolg des Werks war echt. Der anwesende Komponist wurde stürmisch gefeiert. Lucie Brand (Magdeburg), Elsa Dröll-Pfaff (Düsseldorf) und Prof. Dr. Hans Moser (Heidelberg) waren die Meistersänger dieses Konzerts. Strawinskys „Feuerwerk" führte zur „Ichvergötterung" in Strauß' Heldenleben, in der Orchester und Leiter Großes, Uebergroßes leisteten. Die Reihe der Volkskonzerte standen den großen Konzerten in nichts nach. Zweimal wurde dem „Volk" „Von deutscher Seele" von Pfitzner festspielmäßig geboten mit R. Walter, H. Ellger, G. Graarud und H. Schey als unvergeßlich schönes Soloquartett. In Kammermusik- und Liederabenden wurde dem Wendling-Quartett glänzende Aufnahme zuteil, Ilona Durigo legte Zeugnis ab von der Macht des Gesanges, Heinrich Schlusnus wurde wie ein ganz Großer gefeiert. Georg Kulenkampff-Post brachte für Brahms' Violinkonzert die rechte Ueberlegenheit mit; Walter Rummel endlich spielte Tschaikowskys Klavierkonzert, das man so großartig kaum je zuvor gehört hat. Die Oper mußte erst wieder aufbauen, da sich die neuen Männer vorab einarbeiten müssen. Wagner soll in diesem Winter besonderer Pflege gewürdigt werden. Lohengrin als Eröffnungsvorstellung stand schon auf recht achtbarer Höhe. Die Walküre und die Götterdämmerung zeigten ein erfreuliches Stilgefühl und künstlerisches Einfühlungsvermögen, so daß es keine Frage ist, daß mit den vorhandenen Kräften und Mitteln eine geschlossene, unmittelbar und eindrucksvoll wirkende Ring-Aufführung, wie sie auch vorgesehen ist, möglich wird. Karl Dammer entwickelt sich immer mehr zu einem Kapellmeister, bei dem das Dramatisch-Temperamentvolle dem Geistigen und Seelischen die Wage hält. Für das Technisch-Dekorative sorgen zwei vortreffliche Künstler: Alexander Spring und Reinhold Ockel. Unsere Opernsänger sind gegenwärtig in ausgezeichneter Verfassung. Auf einzelne Künstler wird in den nächsten Berichten zurückzukommen sein. Händels Rodelinde als Neuheit hat dafür gesorgt, daß die Händel-Bewegung nunmehr auch eine Angelegenheit des westlichsten Deutschland zu werden verspricht. *Schiffer.*

*

Barmen-Elberfeld. Robert Heger, dessen „Friedenslied" (für vier Solostimmen, Knaben- und gemischten Chor, großes Orchester und Orgel) in Barmen erklang, hat den urmusikalischen Gegensatz von Krieg und Frieden, Schmerz und Wonne, im Anschluß an Worte der Heiligen Schrift in einem großzügigen Werk zu gestalten versucht und sich dabei einer an Bruckner, Mahler und Strauß geschulten Tonsprache bedient. Neben realistischen Kriegsbildern stehen lyrische Partien der Einzelstimmen und des Chores meist wertvollen Charakters. Der reiche Kontrapunkt beeinträchtigt bisweilen die Klarheit und Durchsichtigkeit ein wenig, wie auch im Klanglichen, namentlich am Schluß, beinahe zu viel gewollt wird. Der hohe Ernst, der das Ganze trägt, wirkt in heutiger Zeit besonders sympathisch, wenn auch das fast völlige Fehlen lichter, glänzender Töne wie etwa in Grabners „Weihnachtsoratorium", überhaupt ein gewisser Mangel an Unmittelbarkeit, den Erfolg nicht erleichtert. Die Wiedergabe des außerordentlich schwierigen und anstrengenden Werkes unter Hans Weisbach verdiente höchstes Lob. — Ein interessantes Violinkonzert von Karl Szymanowski (trefflich vorgetragen von Max Konrad), das harmonisch etwa bei dem früheren Strawinsky steht, vereinigt bei vorwiegend sinfonischem Charakter burleske und getragene Partien in knapper Fassung, wahrt dabei den großen Zug und läßt in einer prächtigen Kadenz auch dem Solisten sein Recht. — Hermann von Schmeidel brachte Regers ergreifenden „Einsiedler" und Brahms' „Requiem" in seltener Vollendung heraus. Eine etwas eigenwillige „Messias"-Aufführung stand nicht ganz auf gleicher Höhe. Die VI. Sinfonie (c moll) von Glazunow, die von Schmeidel bot, erwies sich als ein in Erfindung, Form und Klang gleich reiches, wenn auch nicht tiefes Werk. Zuvor hatte Heinz Stadelmann (Baß) mit Mozart-Arien lebhaft interessiert. Von Sonstigem verdient ein Abend des bedeutenden Guarneri-Quartett Erwähnung; es spielte u. a. ein charakteristisches Werk von Borodin, packend in Melodie und Rhythmus, mit jener auch Glazunow eigenen Freude an einem klingenden, dabei stets fesselnden kontrapunktischen Spiel. Außerdem hörte man ein impressionistisches Quartett (F dur) von Ravel. Neben Konzerten der Dux und Ilona Durigo sei als Kuriosität eines Abends gedacht, an dem Richard Tauber, bei prächtigen Mitteln und tüchtigem Können eine entwaffnende Unkenntnis der Anforderungen des Konzertsaales aufwies. In der Oper gab es nach einer ziemlich langen, reichlich romanisch ausgefüllten Pause wieder einen großen Tag mit der Erstaufführung von Strauß' „Intermezzo". Leider verbietet der Raummangel, auf die entzückend liebenswürdige, aber schon vielfach bekannte Schöpfung des Meisters einzugehen. Nur soviel: Dieses „leider" wieder ganz tonale Werk ist eine treffende Antwort an gewisse radikale Kreise, die den Sechzigjährigen seinerzeit schon der Geschichte zuweisen wollten. Die denkbar sorgsamste Vorbereitung erweckte einen begeisterten Erfolg. Die Bühnenbilder Georg Salters nach Dresdener Vorgang, die Regie Karl Stangs, die musikalische Leitung Fritz Mecklenburgs, Aline

Bruhns sprühende Christine, Heinrich Blasels sympathischer Kapellmeister, beide gesanglich ausgezeichnet und fast durchweg verständlich — kurz, man konnte stolz sein auf die Art, einen deutschen Meister zu ehren. *W. S.*

*

Dresden. Die Wolkensteiner, eine Innsbrucker Sängerschaft, benannt nach dem Minnedichter Oswald von Wolkenstein (1377 bis 1445), haben die Pflege des Volksliedes in höchster Vollendung auf ihre Fahne geschrieben. Der Bühnenvolksbund erließ eine Einladung zu einem dreitägigen Konzert im Vereinshaussaale. Bereits der erste und zweite Abend erwiesen sich als künstlerische Veranstaltungen von höchster Vollendung. Feinster gesanglicher Schliff, straffste Disziplin und vollendeter Vortrag einten sich, um Lieder des Wolkensteiners, geistliche Gesänge mit Orgelbegleitung und Volkslieder mit Jodlern und Instrumentenimitationen vorzutragen. Der Erfolg war stürmisch, der Beifall wollte kein Ende nehmen. Am Empfangstage waren die Herren von den Vertretern der Stadt und des Staates mit warmen Worten empfangen worden. Am Abend erfolgte eine Einladung ins Opernhaus, wo man ausgerechnet Puccinis „Butterfly" den Tiroler Sängern vorzusetzen für gut befand, deren Brüder so schwer unter welschem Joch leiden. Früher hätte ein solcher Verstoß Köpfe gekostet. *Pl.*

*

Halle a. S. Hier erlebte Hugo Kauns „Requiem" durch den Lehrergesangverein unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfr. Rahlwes seine erfolgreiche Erstaufführung in Mitteldeutschland. Das Werk zeigt weder im Text noch in seinem Gedankengang irgend einen Zusammenhang mit der liturgischen Totenmesse, sondern greift ähnlich wie das Requiem von Brahms auf Worte der Heiligen Schrift zurück. Es kam dem Tondichter darauf an, die furchtbare deutsche Not und Schmach unserer Zeit zu charakterisieren und dann in einem zweiten Teile den Schmerz darüber durch demütiges Vertrauen und selige Hoffnungen zu lösen. Die einzelnen Bilder sind wundervoll geschaut und in durchaus eigenartiger Auffassung durchgeführt, wobei sich musikalische Erfindung und poetisches Empfinden die Wage halten. Unter Aufgebot aller orchestralen und vokalen Mittel in modern gemäßigtem Sinne bringt Kaun mächtige Steigerungen zuwege. Das Werk, für Männerstimmen geschrieben, bedeutet jedenfalls eine ganz hervorragende Einzelerscheinung der Literatur. Für das dankbare und sehr melodiöse Mezzosopransolo war die bekannte Kaun-Sängerin Anna Reichner-Feiten eine ideale Vertreterin. Mit dem Requiem zusammen kam noch Hauseggers „Totenmarsch" für Orchester und Männerchor, ein Werk von großartiger Ausdruckskraft und interessanter Klangprägung, zur Erstaufführung. — In der Robert-Franz-Singakademie gab es, ebenfalls unter Leitung von Prof. Dr. Rahlwes eine Neubearbeitung von Händels „Messias". Die neue Fassung des Werkes rührt von dem bekannten Musikgelehrten Prof. Dr. Arnold Schering her. Er stellte das ganze Partiturbild (unter Benutzung der für die alte Musik charakteristischen Echowirkungen) auf reichere Dynamik ein und gestaltete die Melodieführung der solistischen Gesänge dem Geschmack und der Sitte der Entstehungszeit entsprechend lebensvoller. Kadenzen, variante Wendungen, ornamente Verzierungen, Vorhalte usw. sind in Hülle und Fülle eingefügt, selbst da, wo mehr ein ruhiger Fluß geboten scheint. Die vorgenommenen Textänderungen können gefallen, während die Weglassungen und Kürzungen gelegentlich zum Widerspruch reizen. Das Kolorit des Orchesters ist das historisch echte, wie es auch Chrysander beibehalten hat. In den Begleitungen scheint Schering im Interesse einer dezenten instrumentalen Untermalung etwas retouchiert zu haben. Bedenken infolge der entstehenden Klangbeziehungen müssen aufsteigen, wo mal in einer ausgesprochenen Sopranarie („Er weidet seine Herde") der Solotenor mit herangezogen wird. Die Bearbeitung hat musikalisch zweifelsohne ihre schönen Verdienste. Ob sie angesichts der Chrysanderschen Neugestaltung des „Messias" überhaupt nötig war? Ob sie diese einmal verdrängen wird? Diese beiden Fragen sind in vorliegendem Falle vielleicht gar nicht so müßig. *Paul Klanert.*

*

Nürnberg. Im Konzertbetrieb unserer Stadt zeigt sich neuerdings ein auffallendes Streben, auch die neuere Musik zu Worte kommen zu lassen. Voran geht hierin der Philharmonische Verein. Dieser fortschrittliche Geist ist sehr anzuerkennen, darf jedoch nicht dazu führen, das Ausländertum unseren im eigenen Lande wurzelnden Werten vorzuziehen. In diesen Konzerten galt es, Strömungen der musikalischen Moderne von verschiedener Stärke zu rezipieren, die in der sich darbietenden Linie: Rudi Stefan (Musik für Orchester), Schreker (Ouvertüre), Skrjabin (Hymnus der Verzückung) und Hindemith (Cello-Konzert) eine starke Steigerung aufwiesen, eine Linie, die jedoch bezüglich des Wertes der musikalischen Konzeption nicht in derselben Richtung verlief. (Hindemith am schwächsten!) Dirigent war der tüchtige Karl Schuricht, der sich in die Erfolge mit den beiden Solisten Lubka Kolessa (Chopin-Klavierkonzert) und dem Cellisten R. Hindemith teilte. Eine weitere Neuheit für Nürnberg: Paul Hindemiths Streichquartett Op. 10 — von den Nürnbergern gespielt — fand viel Beifall. Aus den städtischen Sinfonie-Konzerten ist eine erfolgreiche Aufführung von Carl Rorichs Ouvertüre „Allotria" und ein Konzert mit Meisterwerken des 17. und 18. Jahrhunderts unter Scharrer zu melden. Die Solistin des letzteren Abends Jeanne Koetsier konnte höheren Ansprüchen nicht genügen. Eine wertvolle Erstaufführung brachte das Rosé-Quartett mit E. Tochs Op. 28 im Privat-Musikverein. Der von demselben Verein veranstaltete Abend des Brahms-Vokal-Quartetts (München) war ein Versager. Den Münchner Joseph Haas brachte die Konzertsängerin Anni v. Bolz als feinsinnigen Liederkomponisten in ehrende Erinnerung. Von ansehnlichen auswärtigen Solisten erfreuten uns: Lamond Edwin Fischer, Schlusnus und Claire Dux. Für Brahms Reger-Abend bereitete uns die wertvolle Bekanntschaft der beiden Münchner Käthe Lange-Schubert (Sopran) und Ludwig Funk (Klavier). Von den einheimischen Kräften interessierten besonders der sich überraschend schnell entwickelnde Violinist Carl Seifert und der junge sehr begabte Cellist Bernd Huppertz, von den Pianisten: Georg Krug und Laura Gagstetter. Die neue Trio-Vereinigung (Binder, Leuzewski, Huppertz) erweckte mit ihrem ersten klassischen Konzert die schönsten Hoffnungen. Auch das neue Bläser-Quintett bewährte sich unter Scharrers pianistischer Mitwirkung ausgezeichnet. In der Wirksamkeit unserer Chorvereinigungen, z. B. „Elfer" und „Singverein" unter Demmer, „Euphrosyne" und „Steinbühl" unter Peter Gras, Männergesangverein unter Klink macht sich ein erfreulicher Aufschwung bemerkbar, ebenso in Hüttischs Streichorchester-Vereinigung. In Karl Binder scheint der Lehrer-Gesangverein den rechten Führer gefunden zu haben. Bachs „Hohe Messe" brachte der Verein für klassischen Chorgesang unter Dorner zu erhabener Wirkung. Schließlich sei noch eine Aufführung des Döbereiner-Chors und der Messe in „D" von Joseph Meßner durch Carl Sturm lobend erwähnt. Der Oper möchte man mehr Agilität und Vorwärtstrieb wünschen. Wir haben ausgezeichnete Kräfte, wie z. B. die Tenöre Neubert und Hauß und die hochdramatische Sophie Wolf. Trotzdem herrscht die kleine Repertoire-Oper vor. Nur solche allerdings gut gelungene Erstaufführungen wie Kauns „Maenandra" und Tschaikowskis „Pique dame", ferner die „Königskinder" und einige wertvolle „Ausgrabungen" (Gluck, Haydn u. a.) brachten willkommene Abwechslung. *Erich Rhode.*

*

Stuttgart. (Konzert.) Trotz Ungunst der Zeit war das hiesige Konzertleben seit dem letzten Bericht ein ziemlich reges und brachte manche gute Aufführung, die einen besseren Besuch verdient hätte. — Im vierten Sinfoniekonzert unseres Landestheaterorchesters kamen in Verbindung mit den gleichzeitig in der Oper stattfindenden Richard-Strauß-Aufführungen unter des Meisters eigener Leitung seine „Domestica", die Bläserserenade Op. 4 und der „Till" außerordentlich klangschön zu Gehör, während das fünfte dieser Konzerte, wieder von Prof. C. Leonhardt dirigiert, außer Beethovens Coriolan-Ouvertüre und Es dur-Klavierkonzert Bruckners bedeutende Erstlingssinfonie c moll bot, die den späteren großen Sinfoniker schon voll erkennen läßt. Prof. Leonhardt erwies sich erneut als ausgezeichneter Interpret Brucknerscher Musik, wohingegen Jos. Pembaurs solistische Leistung in dem Beethoven-Konzert eine ebenso interessante wie problematische war. Das Philharmonische Orchester hatte sich zu einem schweizerischen Abend aus Zürich Volkmar Andreae als Dirigenten und dessen Konzertmeister de Boer als Solisten geholt. Zu hören waren dabei eine „Kleine Rhapsodie" und „Suite" von V. Andreae, das Vorspiel zu Hans Hubers Oper „Simplizius", Hermann Suters Violinkonzert und A. Honeggers Lokomotive „Pazific 231", die mit einiger Verspätung nun auch vor dem Stuttgarter Publikum vorüberfauchte. Weitere orchestrale Aufführungen boten der aufstrebende Emil Kahn in einer Morgenveranstaltung mit Werken von Bach, Mozart und Haydn (Abschiedssinfonie) und der Orchester-Verein, der in zwei Veranstaltungen von seinem lobenswerten Eifer zu überzeugen vermochte. — Mit Choraufführungen traten hervor je einmal der unter Prof. Leonhardt stehende Philharmonische Chor („Schöpfung" von Haydn) und Lehrergesangverein zweimal, zum Ge-

dächtnis der Toten und zu Weihnachten, der Verein für klassische Kirchenmusik (Leitung: M. Hahn) mit gut gewähltem Programm (u. a. Requiem von Cherubini, Weihnachtsoratorium von Schütz, Kantate „Vom Himmel hoch" von Reger). — Wertvolle kammermusikalische Darbietungen vermittelten wieder an einheimischen Künstlern das Wendling- und Kleemann-Quartett, das Ehepaar Bosch-Möckel und das „Collegium musicum", aus Bläsern der Landestheaterkapelle bestehend; an auswärtigen Künstlern die „Hallesche Bläservereinigung", das „Münchener Gitarretrio" und die „Böhmen". Als Gesangsgrößen ließen sich hören Claire Dux in puppenhafter Anmut, der sympathische Lauritz Melchior, dem zum wirklich großen Gesangsstern aber noch der letzte Stimmschliff fehlt, der süß-säuselnde Münchener Tenor L. Wolff und der trotz begrenzter Stimmittel wirklich bedeutende Helge Lindberg. Die Violine war vertreten durch Manén mit einem Allerweltsvirtuosenprogramm, durch Max Menge (mit H. Reutter am Flügel), die in zwei Veranstaltungen Werke von Busoni, Hindemith, Kempff und Reutter, sowie des alten Meisters Bieber „Mysterien" vortrugen, und den Italiener Leo Guetta, der u. a. eine höchst pompöse Sonate seines gegenwärtig häufig genannten Landsmannes Alfano hören ließ, von deren Bedeutung aber trotz eleganten Spiels kaum zu überzeugen vermochte. Zum Schluß seien noch die Pianisten W. Rehberg und Maria Kahl-Decker erwähnt; jener in einem romantischen Abend nicht ganz auf gewohnter Höhe stehend, diese sich als etwas einseitig auf Temperament gestellte, aber sonst vorzügliche Spielerin erweisend. *Bb.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Veröffentlichungen des Musikinstituts der Universität Tübingen (herausgegeben von Prof. Dr. Karl Hasse). Verlag C. L. Schultheiß, Stuttgart. Heft I: Ludwig *Wilß:* Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert.

Dem neuen Unternehmen hat der Herausgeber, Prof. Dr. Karl Hasse, ein Geleitwort vorausgesetzt, das nicht nur den Zweck und die Ziele dieser Veröffentlichungen klarstellt, sondern das auch an sich höchst lesenswert ist und einen Einblick in die Arbeitsweise des Tübinger Musikinstituts gewährt. — In dem ersten Heft unternimmt es nun Ludwig Wilß, über ein Gebiet zu berichten, das bislang so gut wie gar nicht bearbeitet worden ist. An der Schrift ist zweierlei bemerkenswert: auf der einen Seite fördert sie auf Grund eingehender philologischer Studien (die sich der Sachlage nach sehr zeitraubend und mühsam gestalten mußten), eine Menge reiner historischer Tatsachen zutage; auf der andern Seite hat es der Verfasser kraft seiner musikalischen Bildung vermocht, die im Stoff latent liegenden stilkritischen Fragen befriedigend zu lösen. So verbindet das Buch in gelungener Weise historische Systematik mit musikalisch-künstlerischer Arbeit. Die Gebiete, die im einzelnen behandelt werden, sind folgende: der klösterliche Chorgesang, die größeren Musikformen der Liturgie, die Orgel, die Instrumentalmusik. Auch über die damals in den Klöstern gepflegte dramatische Musik weiß Wilß ausführlich zu berichten. Als gesonderte Ausführung werden die in Frage kommenden Komponisten und ihre Werke behandelt, und im Anhang sind sehr saubere Notenbeispiele beigegeben, die das Wort vortrefflich erläutern. — Heft II: Hermann *Keller:* Die musikalische Artikulation, insbesondere bei J. Sebastian Bach. Wenn nach des Verfassers eigenen Worten diese Schrift dazu beitragen soll, die Sprache der Musik in allen ihren Ausdruckselementen verstehen zu lernen, so hat sich Keller damit ein hohes Ziel gesetzt. Denn es ist doch eine eigene Sache, über Dinge zu reden, die in ihrer rein begrifflichen Weise noch nirgends erschöpfend behandelt worden sind, und die letzten Endes viel mehr Sache eines nicht definierbaren Gefühls als tatsächlicher Feststellungen sind. Trotzdem ist es Hermann Keller gelungen, in seinem Buche in hervorragender Weise der Praxis zu dienen. Die musikalische Artikulation war seither noch nicht zum Gegenstand einer Einzeluntersuchung gemacht worden, und nur langjährige praktische Tätigkeit konnte hier ein so positives Ergebnis zeitigen. Keller gibt zunächst einen geschichtlichen Ueberblick über die Notation, zeigt, wo diese anfängt, selbständiges Ausdrucksmittel zu werden, und kommt dann zu dem wichtigen Ergebnis, daß die Artikulation über alle Motivzusammengehörigkeit und rhythmische Zusammenfassung hinweg die Macht hat, die melodische Linie zusammenzuhalten oder zu zerreißen. Der zweite Teil des Buches handelt ausschließlich von der Artikulation bei J. S. Bach, und es scheint mir das Wesentliche des Ergebnisses der Kellerschen Untersuchungen in dem Satz zu gipfeln: *Bachs Artikulation ist Funktion der Melodie.* Diese Behauptung wird vollends ersichtlich aus dem Anhang, darin es Keller unternimmt, die Fugenthemen des wohltemperierten Klaviers und der Orgelwerke im Zusammenhang artikuliert darzustellen. Im ganzen ist so Kellers Schrift dazu berufen, auf einem bis jetzt noch nie zusammenhängend besprochenen Gebiet wertvolle Aufklärung zu geben, mehr aber würde es in dem Sinn des Buches liegen, wenn es möglichst viele Musiktreibende zu eigenem Nachdenken und Forschen veranlassen würde. Denn nur dadurch kann unser gesamtes Musizieren weiter gebracht werden. *R. G.*

*

Ernst Ludwig Schellenberg: Das Buch der deutschen Romantik. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen. Mit 84 Abbildungen. Verlag für Kultur und Menschenkunde, Berlin-Lichtenfelde.
Ernst Ludwig Schellenberg: Die deutsche Mystik. Ebenda.

Beide Werke gehen den Musiker nah an, trotz der Abkehr der Zeit von Romantik und Mystik oder gerade deswegen. Romantik — als Sehnsucht nach dem Unendlichen — und Mystik als unmittelbare Offenbarung des Unendlichen werden immer wesentliche Wurzeln der Musik sein. Beide Bücher berühren tiefe Fragen der Musik; ersteres in einer ausführlichen Darstellung der romantischen Musik, das andere in einem prachtvollen Kapitel über „Bach, der Mystiker und die Gotik". *Armin Knab.*

Musikalien

Partiturausgabe von Sinfonien und Ouvertüren mit unterlegtem Klavierauszug. Verlag Aug. Cranz, Leipzig.

Im Kriegsjahr 1917 hatte ich Anlaß genommen, in einem Aufsatz in der N. M.-Z. über moderne Partituren zum Privatgebrauch gewisse Reformen für die Herausgabe von Studienmaterial vorzuschlagen. Meine Vorschläge gingen hauptsächlich dahin, man möge auch für Studienpartituren den Weg zu einem größeren, wenn auch handlichen Format finden, um die lästige Verteilung von Partitursystemen mit großer Zeilenzahl auf zwei Seiten, die ein Abspielen am Klavier einfach unmöglich machen, zu vermeiden. Nachdem das Prinzip des Taschenformates von der Edition Peters bei ihren Studienpartituren Wagnerscher Bühnenwerke und von Ricordi bei ihren neuen Opernpartituren-Ausgaben teilweise durchbrochen wurde, ist es für mich eine große Genugtuung, darauf hinweisen zu können, daß sich nun ein Verlag entschlossen hat, mit dem kleinen Format endgültig zu brechen und seine für den Gebrauch in weitesten Kreisen bestimmten Partituren von vornherein in dem bekannten Oktavformat der Klavierauszüge (Pariser Format) herauszugeben. Ohne viel Aufhebens zu machen, hat die Firma Aug. Cranz in Leipzig bereits eine stattliche Bibliothek von Sinfonien und Ouvertüren herausgegeben, die neben Bekanntem (Beethoven: alle neun Sinfonien, fast alle Ouvertüren, die meisten Ouvertüren und bekanntesten Sinfonien von Mozart: g moll, Es dur, C dur mit Fuge; Mendelssohn: schottische und italienische Sinfonien; Schubert: unvollendete in h moll) manches Neue anderweit noch nicht Veröffentlichte enthält, z. B. Meyerbeer: Ouvertüre zur Dinorah. — Für mich liegt der besondere Anlaß, auf diese neue Ausgabe hinzuweisen, nicht darin, daß Allbekanntes und in den bisherigen Ausgaben schon so und so oft Veröffentlichtes noch einmal veröffentlicht wurde, sondern es ist für mich eine persönliche Genugtuung, ad oculos demonstrieren zu können, daß meine Reformen sich nicht auf Luftschlösser aufbauen, sondern bei gutem Willen sehr wohl praktisch durchführbar sind. Was ich damals erstrebte, ist nun Wirklichkeit geworden, und zwar gibt es nun endlich bei mäßigen Preisen Partituren mit großem Stich, deutlichen Notenköpfen, übersichtliche Raumverteilung (Bläser und Streicher durch Taktstriche und Raumabstand deutlich unterschieden), so daß man schon rein äußerlich beim Aufschlagen eines dieser netten Hefte der Edition Cranz seine helle Freude haben kann. — Eine weitere wichtige Neuerung ist der bei allen Cranzschen Partituren unterlegte Klavierauszug, wodurch dem „anfahenden" Partiturleser das Eindringen in die Partiturkenntnis und das Spielen sehr erleichtert wird, und der auch dem Fachmann bei komplizierteren Partituren (Berlioz-Ouvertüren) nicht unwillkommen sein wird. Der Klavierauszug ist bei aller Genauigkeit durchwegs leicht spielbar gehalten, wo Ausnahmen vorliegen, kann man sich durch einen Vergleich mit der Partitur leicht überzeugen, warum die betreffende Stelle nicht leichter arrangiert werden konnte. Für jeden Musiker, der das Partiturspiel ernsthaft erlernen will, wird sich ein Vergleich der den Cranzschen Partituren unterlegten Klavierauszüge (deren Bearbeiter leider nicht genannt ist), mit anderen Klavierbearbeitungen sehr instruktiv erweisen, namentlich wenn man angesichts der Partitur die Frage aufwirft, warum der eine Bearbeiter sich für diese, jener für eine andere Version entschieden

hat, warum der eine z. B. eine Nebenstimme in seinen Auszug aufnahm, die der andere wegließ. Bei einer eventuellen Plattenrevision werden sich folgende Versehen beseitigen lassen: In Beethovens Pastorale fehlen die programmatischen Ueberschriften der einzelnen Sätze („Szene am Bach“, „Gewitter“ usw.), die Mehrzahl der Trompeten lautet italienisch Trombe und nicht Trombi (wie leider bei allen vier Sätzen der Eroica und Berlioz' Benvenuto Cellini), sonst überall richtig Trombe. Bei Liszt: „Les préludes“ vermisse ich das programmatische Vorwort, dessen deutsche Uebersetzung von Cornelius vollauf genügen würde. Gerade „Les préludes“ scheint von einem sehr sorgfältigen Dirigenten durchgearbeitet zu sein, der mit Tempoangaben und -nuancen nicht gespart hat. — Alles in allem verdient die neue Cranzsche Partiturausgabe die weiteste Verbreitung bei Fachleuten und Musikfreunden. Dr. *Otto Chmel.*

*

Von *Paul Hindemith* sind folgende Kompositionen bei Schott in Mainz neu erschienen: Liederbuch für mehrere Singstimmen. Erstes Heft: 6 Lieder nach alten Texten (Op. 33). Wie Hindemith diese alten Weisen in ein neuzeitliches Gewand des 20. Jahrh. gesteckt hat, ist schon ganz famos. Es ist eben *seine* Art, wenn die Singstimmen drei Takte unisono den frommen Mann markieren (ich sage markieren und nicht darstellen, denn der Schalk sitzt der Sache zu offensichtlich im Nacken) oder wenn gar des Teufels List mit demselben Rhythmus ganz jargonmaßig dem verblüfften Hörer um die Ohren „geschmissen“ wird. Damit ist keinesfalls gesagt, daß ich nun diese Hindemithschen Madrigale bedingungslos hinnehme und daß ich sie aus dem Grunde für sehr gut halte, weil sie „so was ganz anderes sind“. Im Gegenteil, es kommen mir gerade bei dieser Art für die Singstimme zu schreiben mancherlei Bedenken, die ich nicht zerstreuen kann, und mancherlei Auffassungen vom Text kann ich absolut nicht teilen. Nur weise ich noch hin auf die einzigartige Stimmung, die sich in der Frauenklage offenbart, auf den beißenden Spott in Nr. 3, auf die Zartheit des Stimmengewebes in Nr. 4 und 5, und zuletzt auf die ausgelassene, grimmige Derbheit des Landsknechttrinkliedes. Daß alles sehr schwer zu singen ist (die Gesänge sind der Stuttgarter Madrigalvereinigung zugedacht, die sie auch uraufgeführt hat), braucht wohl nicht besonders gesagt zu werden.

Des weiteren: Op. 36 Nr. 2: Kammermusik Nr. 3 (Cellokonzert). — Op. 36 Nr. 3: Kammermusik Nr. 4 (Violinkonzert). In dem Cellokonzert treten dem Soloinstrument 10 nur einfach besetzte Bläser und Streicher entgegen, die Bratsche fehlt. Einer wuchtigen Einleitung (majestätisch und stark überschrieben), die von einer enorm tatkräftig treibenden Rhythmik erfüllt ist, folgt ein lebhaftes und lustiges Allegro, im eigenwilligen 9/4-Takt gehalten, reich an Pikanterien jeglicher Art, aber in reinem Oktavenunisono und mit einem wahrhaftigen D dur-Dreiklang schließend. Ein langsamer Mittelsatz und ein munteres Allabreve-Finale vervollständigen die ausgebaute Viersätzigkeit. In dem Violinkonzert wird ein „größeres Kammerorchester“ zur Begleitung des Solos verwendet. Darunter befinden sich neben Es- und Baßklarinette, neben Kontrafagott, Posaune und Baßtuba das verrufene Piston und vier Trommeln. An Streichern werden je vier Bratschen, Celli und Bässe verwendet — fürwahr, Hindemith kommt auf die verwegensten Einfälle. Neben allerhand Tanzrhythmen spukt im Violinkonzert ein geisterhaftes Nachtstück, und das Ende von dem allem? Eine ausgeprägt starke Musik von oft verblüffender Eigenart, von oft unverblümter Derbheit, ja von einer stellenweise unbekümmerten Nonchalance, welche die Grenze des Erlaubten streift. Aber auch von einer weit ausholenden lyrischen Schönheit, die mit dem allem versöhnt. So habe ich über die *Klaviermusik Op. 37* (Uebung in drei Stücken) nur noch zu berichten, daß sie fast in allem über das eben geschilderte Maß hinausgeht, daß sie von einer unerhört schwierigen Unklaviermäßigkeit besessen ist und daß sie mir im ganzen zu weit geht, so daß ich den Eindruck des gewollt Fratzenhaften nicht los werden kann.

*

Willem Pijper, Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier.
Derselbe: Trio Nr. 2 für Violine, Cello und Klavier.
Derselbe: Sonate Nr. 2 für Cello und Klavier.
Bernard van Dieren: Sonetto VII of Edmund Spensers „Amoretti“ für Tenor und 11 Instrumente.
Derselbe: Balow (aus dem 16. Jahrh.) für eine Singstimme und Klavier.
Derselbe: Levana and our Ladies of Sorrow für eine Singstimme und Klavier.
Cyril Bradley Rootham: Sonate für Violine und Klavier.
Hubert J. Foss: Seven Poems for Baritone, Male Voice, Chorus and Piano. Sämtlich bei Oxford University Press, London.

Wenn von einem Verlage, der sich nur mit zeitgenössischer Musik abgibt, im allgemeinen von seinem bestimmten Gepräge geredet werden kann, so trifft dies von diesem englischen Verlag doppelt zu, so daß es wohl gerechtfertigt erscheinen mag, die obengenannten Werke im Gesamten zu besprechen. Sie bieten durchweg ernsthaft neue, über allem Gewöhnlichen stehende Musik, deren Charakter allerdings noch starke Verbundenheit mit der Debussy-Schule aufweist. So kommen ganz eigenartige Gebilde zustande mit einem Gesicht, das stark nach vorwärts weist und einem andern, das sich nicht von Ueberwundenem (als was wir die Debussy-Schule auffassen) trennen kann. Auffallend sind starke Stimmungsmomente dieser Musik, die eines Tages wohl doch ihr endgültiges Gepräge finden wird.

*

Hansmaria Dombrowsky: Trio in es moll für Violine, Cello und Klavier. Volksvereinsverlag, München-Gladbach.

Die Ziele und Wege des obigen Verlags haben an dieser Stelle des öfteren schon die entsprechende Würdigung gefunden, und Hm. Dombrowsky hat mit seinen hier kürzlich besprochenen Liedern eine auffallende Begabung für das lyrisch geartete Klavierlied bekundet, so daß er uns in diesem Kammermusikwerk kein Neuer ist. Sein dreisätziges Trio verleugnet diesen rein lyrischen Zug keinesfalls, obwohl ihm Brahms'sche Kraftentfaltung nicht fehlen. Die Variationen des zweiten Satzes sind von abwechslungsreicher Gestaltung und weisen namentlich in der 4. und 6. Variation eine hübsche Phantasie auf. Die Thematik des Finale ist gut, die Rhythmik markant.

*

Karl Kraft: Trio in g moll in obiger Besetzung. Ebenda.

An musikalischem Gehalt auf derselben Stufe stehend, wenn auch dem Ganzen ein mehr drängender Zug innewohnt. Die Stärke des Werkes liegt hauptsächlich in den raschen Partien.

*

Heinrich Lemacher: Streichtrio in d moll für Geige, Bratsche und Cello. Ebenda.

Auch über Lemachers Musik habe ich mich an dieser Stelle schon ausgesprochen. Wenn man bedenkt, daß der Komponist dieses Werk mit 26 Jahren (1917 zur Kriegszeit) geschrieben hat, so stellt es mehr als nur eine erfreuliche Talentprobe dar. Aus dem ganzen Stück spricht eine flüssige Musizierfreude, die den ersten Satz keineswegs in der Elegie versanden läßt und die den andern Teilen ein frisches, dankbares Gepräge gibt. Der Zusammenklang der drei Instrumente ist ein guter.

*

Hilda Kocher-Klein: Suite für Cello allein. Ebenda.

Das Stück besteht aus drei Sätzen: Präludium, Menuett und Allegro. Damit ist häuslichen Verhältnissen, für die das Stück offenbar berechnet ist, vollkommen Genüge getan. Einem kurzen, markanten Eingang von einheitlichem Gepräge (eben dem Präludium) folgt ein ganz klassisch gehaltenes Menuett, das durch imitatorische Einschiebsel einen reizenden Zug erhält; das abschließende Allegro rundet das Ganze zu einem sympathischen Bildchen ab.

*

Paul Baumann: Kleine Sonate für Klavier und Violine. Verlag Berthold & Schwerdtner in Stuttgart.

Ein liebenswürdiges Werkchen, das der interessierenden Züge keineswegs entbehrt, für pädagogische Zwecke fein zu gebrauchen — um so mehr, da es an ernsthafter Literatur dieser Art mangelt. Trio für 2 Violinen und Klavier. In allen seinen Zügen über die Sonatine hinausgehend, aber doch im Unterricht zu verwenden. Besonders die Harmonik weiß mit einfachen Mitteln Hübsches zu sagen.

Aehnlich gehalten sind: Op. 4, Zwei Lieder, Op. 5 und 9, Klavierstücke. (Die Lieder und die Klavierstücke im Verlag der freien Waldorfschule zu Stuttgart.) Im selben Verlag sind erschienen: Chorbuch (alte und neue Lieder für gemischten Chor), Lieder der freien Waldorfschule (ein- und mehrstimmig, mit und ohne Begleitung). Die Tatsache, daß die Musik in diesem freien Schulwesen ganz andere Beachtung, Würdigung und Pflege findet wie an den staatlichen Schulen, kommt in der Herausgabe dieser Liederbücher deutlich zum Ausdruck. Und der Komponist, der als Musiklehrer an dieser Schule tätig ist, hat in diesen Liederheften Vorzügliches geleistet; viele dieser Lieder werden den Schülern große Freude machen.

*

Hermann Weidle, Op. 6: Wein und Rosen. Verlag O. Wizemann, Stuttgart-Crailsheim. (Männerchor.)

Nach Allgemeinbegriff, vom Standpunkt des naiven Sängers und Hörers aus: dankbar und sangbar.

Dasselbe kann gesagt werden über:

Leo Kießlich, Op. 147: 2 Lönslieder im Volkston. Verlag E. Eulenburg, Leipzig-Wien. (Männerchor.)

Derselbe, Op. 149: 2 Lönslieder im Volkston. Verlag Chr. Bachmann in Hannover. (Männerchor.)

*

Als Op. 140 hat Professor Leo Kießlich im selben Verlag herausgegeben: Laß deine Sorgen (aus der Oper „Die Maienkönigin" von Chr. W. Gluck). Getragene und feierliche Musik mit schöner Steigerung am Schluß.

*

Je einem Sängerbund sind für Männerchor gewidmet:

Kurt Bock, Op. 27: Jung Volker, Op. 28, No. 1: Der Maibaum. Ohne Widmung vom selben Op. 28, No. 2: Holunderbaum. Alle 3 Chöre im Verlag E. Eulenburg, Leipzig-Wien.

Auch diese mit Opuszahlen wohlversehenen Werke verdienen das schon oben ausgesprochene Prädikat dankbar und sangbar, sowie die noch folgenden Chöre von *Franziskus Nagler* (im selben Verlag): In der Kirschenblüt, Wandern, Der starke Tobak, Die Volksweise.

*

Durchaus höher an musikalischem Wert stehen folgende Männerchöre aus dem Verlag Kistner & Siegel in Leipzig: *W. Baer*, Jung Gredlein (harmonisch nicht übel), *H. Bucher*, Herbsthymne (ebenfalls harmonisch gut, weit ausgreifend), *Dost*, Du schöne Fraue, Heimat mein (durchaus gut).

*

Musikalisch wertvoll, dabei durchaus sangbar und von stellenweise großer Schönheit sind im selben Verlag erschienen: *Otto Wirthmann*, Op. 41: a) Septembermorgen. b) Heimweh. *Ad. Prümers*, Op. 58: Deutscher Wald. Einfacher in der Ausführung, dabei gediegen gut sind (auch Kistner-Siegel-Verlag): *Heinr. Zöllner*, 2 Männerchöre Op. 144.

*

Für Männerchor sind noch zwei Bearbeitungen *W. Herrmanns* nach Tanzliedern des alten Meisters H. Leo Haßler zu nennen. Daß diese Musik gut ist, weiß alle Welt, außerdem ist W. Herrmann als verdienter und geschätzter Bearbeiter solcher Musik schon aus seinen Schulliederbüchern bekannt.

*

Josef Kreitmaier: Der Engel des Herrn (für ein- oder vierstimmig gemischten Chor, Solostimme und Orgel).

Carl Sattler: Zur Glockenweihe (für vierstimmigen Männerchor).

Johannes Schulte: Festgesang zur Glockenweihe (vierstimmiger Männer- oder gemischter Chor mit Orgel oder Bläsern.) Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Für besondere Gelegenheiten geschrieben, in der Ausführung einfach, daher auch für kleinere Verhältnisse brauchbar.

*

Adolf Zahn: Christen-Dank und Ergebung (nach Texten P. Gerhardts für gemischten Chor oder für eine Stimme mit Begleitung). Verlag Joh. Jehle in Ebingen in Württemberg.

Die gute Absicht des Komponisten rechtfertigt die Neuvertonung dieser bereits in alten Choralweisen vorliegenden Texte; erfreulicherweise ist ein guter Satz festzustellen, der seine Schulung sicher dem württembergischen Choralbuch, das in dieser Hinsicht einzigartig dasteht, zu danken hat.

*

Pantscho Wladigeroff, Op. 10: 4 Stücke für Klavier. Universal-Edition, Wien.

Echt russische Bilder. Zwar in der Harmonik alle Mittel erschöpfend, doch von fein ausgeprägtem Klavierklang. Neben weit ausschauenden, fremdartigen Episoden solche von platter Alltäglichkeit, neben mannhaft gesunder Frische schwächliche Sentimentalität. Aber anziehend und liebenswürdig sind sie, die Stücke alle, und der gute Pianist wird gern nach ihnen greifen.

*

Alex. Tscherepnin, Op. 31: Vier Romanzen für Klavier. Ebenda.

Man wäre versucht zu sagen, daß diese Romanzen ein Chopin von heute geschrieben haben könnte, wenn sie nicht einen raffiniert-internationalen Zug aufweisen würden, den sich selbst der gewandte Chopin auch wohl in unseren Tagen nicht angeeignet hätte. Vielleicht beruht darin der Wert dieser Musik überhaupt.

*

Felix Petyrek: Choral, Variationen und Sonatine für Klavier. Ebenda.

Das Klima von Abbazia scheint sonderbare Choräle zu gebären, Choräle, denen unsere Natur *mit dem besten Willen* nicht beizukommen vermag. Oder hat vielleicht Herr Petyrek einem Begriff, der durch die Jahrhunderte festgefügt wurde, eine ganz neue Formulierung zu geben gewußt? Dann wehe der Unfähigkeit des Hörers, und des philisterhaft gesunden Menschenverstandes! Als ob er mit allem Vorausgegangenen versöhnen wollte, hängt der Komponist dem Ganzen noch ein Siziliano an, das in der Kürze von drei Zeilen recht hübsch anmutet. Was gilt nun? Die vorhergegangenen 16½ Seiten oder nur das Siziliano?

*

Frederick Delius: 5 Klavierstücke. Ebenda.

Hübsche, reizvolle Miniaturen, die in ihrem neu überstrichenen Gewande wirklich gefallen.

*

Ign. Friedmann: 6 Mazurken für Klavier. Ebenda.

Nicht neu, aber auch nicht alt. Typische Klaviermusik für den „Salon".

*

Otto Siegl, Op. 39: Sonate für Violine und Klavier. — Op. 41: Sonate für Viola und Klavier. L. Doblinger, Wien.

So sehr beide Werke in der Entstehungszeit beisammen liegen, so gründlich hat es doch Otto Siegl vermocht, der Bratschensonate ein ganz anderes Gepräge zu geben. Seine Musik an sich bleibt sich freilich hier wie dort dieselbe, sie ist unbekümmert frisch und mitreißend in ihrem Temperament. Der Schwung der Violinsonate liegt mehr in der Gebärde selber, im Gebrauch der äußeren Mittel, währenddem die Bratschensonate von innerem Drang und verhaltener Leidenschaftlichkeit erfüllt ist. Bei aller Neuartigkeit und Selbständigkeit der Mittel sind zu ihrem großen Vorzug beide Sonaten ganz und gar fürs Instrument geschrieben, besonders die Violasonate ist dem Charakter des Instruments famos angepaßt. *R. G.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die Staatsoper in *Berlin* plant für Februar die Erstaufführung des „Boris Godunow" von Mussorgsky für März eine Neueinstudierung des „Rienzi", dem im April die Neueinstudierung des „Parsifal" und die Erstaufführung von Bernhard Schusters „Der Dieb des Glücks" folgen sollen. Ferner sind ein Wagner- und ein Mozart-Zyklus vorgesehen. — Die Leitung der Staatsoper hat Richard *Strauß* für ein mehrmaliges Dirigenten-Gastspiel verpflichtet. Er wird in der letzten Februarwoche Salome, Ariadne auf Naxos, Intermezzo und Frau ohne Schatten dirigieren.

— Im Juli dieses Jahres wird im Deutschen Nationaltheater in *Weimar* eine *Siegfried-Wagner*-Woche stattfinden, wobei die Opern „Der Bärenhäuter" und „Sternengebot" zur Aufführung kommen werden.

— Joseph *Meßner*, der Salzburger Komponist, ist mit der Vollendung eines neuen Werkes beschäftigt, das sich *„Sinfonische Gesänge für Kammerorchester und Sopran"* betitelt und einen Zyklus von Dichtungen des niederrheinischen Dichters *Wilh. Hendel* als Textunterlage verwendet. Die Uraufführung der sinfonischen Gesänge ist noch in diesem Konzertwinter beabsichtigt.

— Ernst *Krenek*, der zurzeit als künstlerischer Beirat am Stadttheater in Kassel wirkt, ist unter die Operettenkomponisten gegangen. Er hat ein von Julius Wilhelm und Kurt Robischek verfaßtes Libretto komponiert.

— „Trau, schau, wem?!" ist der Titel eines dreiaktigen Lustspiels für Musik, dessen Komposition Theodor *Blumer* beendet hat. Das Buch schrieb Hans Teßmer (nach einer venetianischen Novelle von Karl Gjellerup).

— Die heurige Opernsaison am Teatro Comunale in *Bologna* wurde in festlicher Weise mit „Siegfried" eröffnet. Damit bekundete Bologna die Absicht, seine traditionelle Pflege der Musik Wagners, den es mit Stolz zu seinen Ehrenbürgern zählt, fortzusetzen. Zur Leitung dieser Aufführung wurde Antonio *Guarnieri* berufen.

— In dieser Spielzeit gelangen am Badischen Landestheater in *Karlsruhe* u. a. E. T. A. Hoffmanns Undine, Pfitzners Christelflein und Cornelius' Gunlöd zur Aufführung.

— *Poldinis* komische Oper „Hochzeit im Fasching", die bei ihrer Uraufführung in Dresden starken Erfolg hatte, wird noch in dieser Spielzeit an der *Wiener* Staatsoper zur Aufführung gelangen.

— Umberto *Giordano*, der Komponist des „Andre Chenier", hat eine komische Oper „Le roi" geschrieben, die an der Mailänder Scala herauskommen wird.

— *E. T. A. Hoffmanns* „Undine" wurde zur Feier des 150. Geburtstages Hoffmanns vom Bamberger Stadttheater aufgeführt,

und zwar mit Dekorationen, die nach den im Berliner Schinkel-Museum aufbewahrten Entwürfen Schinkels für die Berliner Uraufführung der „Undine“ im Jahre 1816 angefertigt worden sind.

— Die *Pariser* Oper kündet aus Anlaß der 100. Wiederkehr von *Webers* Todestag eine Aufführung des „Freischütz“ an.

— Franz *Schreker* hat den Text zu zwei neuen Opern vollendet. Die eine ist eine große Oper „Memnon“ und spielt im alten Aegypten, die andere heißt die „Orgel“ oder „Lilians Verklärung“.

— Paul v. *Klenau* hat seine Oper „Die Lästerschule“ beendet. Das Werk kommt am Opernhaus in Frankfurt zur Uraufführung.

— Erwin *Schulhoff* hat seine erste Sinfonie vollendet. Sie wird im Frühjahr unter Talich in der Prager Philharmonie zur Uraufführung kommen.

— Ernst *Toch* hat eine Musik zu den „Bacchantinnen“ des Eurypides geschrieben, die in Mannheim zum ersten Male aufgeführt wird.

— Kurt *Weill*, dessen „Protagonist“ im März an der Dresdner Staatsoper zur Uraufführung kommt, hat einen neuen Operneinakter „Royal Palace“ vollendet, und arbeitet zurzeit an einem abendfüllenden Werk heiteren Charakters.

— Das neueste Werk von Walter *Braunfels*, eine Messe für Chor und Orchester, geht seiner Vollendung entgegen.

— Die *Hellerauer Tanzgruppe* wird in der ersten Märzwoche zum ersten Male in Wien eine szenische Aufführung einer Kantate von Bach veranstalten; die Aufführung wird der Wiener Burgtheaterregisseur Hans *Brahm* inszenieren.

— Die Oper von *Monte Carlo* wird in dieser Saison die „Judith“ von *Morax-Honegger* für Frankreich zum erstenmal aufführen, sowie auch die französische Uraufführung des „Rosenkavaliers“ von *Strauß* bringen. Von weiteren Neuigkeiten sind projektiert eine unveröffentlichte Oper von *Gounod*, „Jeanne d'Arc“, eine neue italienische Oper „Nazareth“ von *Vitadini* und die „Hirondelle“ *Puccinis*.

— Bei den diesjährigen Münchner Wagner-Festspielen wird Generalmusikdirektor Dr. Karl *Muck* als Dirigent mitwirken.

— Die Opernsängerin Tilly de *Gremo* vom Deutschen Landestheater in Prag wurde an die Staatsoper in Berlin engagiert.

— Marie *Gutheil-Schoder* wird im Februar in der 150. Aufführung des „Rosenkavaliers“ in der Wiener Staatsoper endgültigen Abschied von der Opernbühne nehmen.

— Der Oberspielleiter am Württ. Landestheater in Stuttgart, Dr. Otto *Erhardt*, wurde eingeladen, an der Kgl. Oper in Bukarest die „Salome“ von Rich. Strauß und eine Wagner-Oper zu inszenieren.

— Kammersänger Leo *Slezak* ist zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt worden.

— Franz *Mosers* Suite für 17 Blasinstrumente wurde durch die Wiener Philharmoniker zum erstenmal in Wien mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt.

— Karl *Hoyer*, der Chemnitzer Organist, auf dessen erfolgreiches kompositorisches Schaffen im ersten Dezemberheft dieser Zeitschrift verwiesen wurde, ist als Lehrer für Theorie und Orgel an das Leipziger Konservatorium berufen worden. Er nimmt die Stelle des Musikdirektor Prof. Karl *Heynsen* ein, der infolge schwerer Erkrankung in den Ruhestand treten mußte. Heynsen hat sich als Vertreter der Lehrerschaft in den schwierigen Nachkriegsjahren um die Anstalt besonders verdient gemacht.

— Sigfrid *Karg-Elert*, der in Leipzig lebende moderne Tonsetzer, hat mit der Uraufführung seiner „Espressionata“ für zwei Violinen, Viola und Violoncello Op. 150 im Leipziger Gewandhaus einen beachtlichen Erfolg errungen. Das Werk gefiel durch die Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung und ausgezeichnete Satzkunst.

— Christo *Pantscheff* ist zum Musikdirektor der Musikschule zu Philippopel (Bulgarien) ernannt worden und wird gleichzeitig als Lektor für Formenlehre und Analysen der Klassiker an der Akademie für Musik in Sofia tätig sein.

TODESNACHRICHTEN

— Hedwig *Schöll*, die aus München stammende Pianistin, welche seit Anfang dieses Winters am Kölner Konservatorium tätig war, ist nach kurzer schwerer Krankheit gestorben.

— Prof. Hermann *Ritter* ist, 76 Jahre alt, in Würzburg gestorben. Er wirkte 32 Jahre lang als Dozent der Musikgeschichte und der Aesthetik, sowie als Lehrer für die Bratsche am Würzburger Konservatorium und machte sich als Erfinder der „Viola alta“ und als Musikschriftsteller einen weithin bekannten Namen.

— In Wien starb im Alter von 76 Jahren der Altmeister des Violoncello, Joseph *Sulzer*.

— Enrico *Toselli*, der durch seine einstige Heirat mit der ehemaligen Kronprinzessin von Sachsen und seine „Serenata“, dem Repertoirestück sämtlicher Kaffeehäuser der Welt, bekannt gewordene Pianist, ist in Florenz gestorben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die *Metropolitan-Oper* in *New York* wird unter der Leitung A. Bodanzkys diesen Sommer Gastspiele in Baden-Baden, Salzburg und Berlin mit dem „Barbier von Sevilla“ und „Così fan tutte“ geben.

— Das *Oldenburger Theater*, das bekanntlich infolge der Kürzung der staatlichen Zuschüsse in eine schwere finanzielle Krise geraten ist, soll — um auf seiner künstlerischen Höhe erhalten zu bleiben — in ein Landestheater umgewandelt werden, das den Interessen des ganzen Landes dienen wird.

— Die italienische Operngesellschaft, die im Jahre 1924 unter der Leitung von Mascagni in Wien große „Aida“-Freilichtaufführungen im Wiener Stadion Hohe Warte veranstaltete, wird im kommenden Sommer abermals nach Wien gehen und eine Reihe von „Carmen“-Freilichtaufführungen veranstalten.

— Das *Philharmonische Orchester* und das *Berliner Sinfonieorchester* haben vom Berliner Magistrat Jahresbeihilfen von je 60 000 Mk. erhalten. Beide Orchester haben um weitere Beihilfen gebeten. Der Magistrat hat nun beschlossen, mit Rücksicht auf die Bedeutung des Philharmonischen Orchesters für Berlin diesem eine weitere Summe von 40 000 Mk. zur Verfügung zu stellen. Alle anderen Anträge wurden mit Rücksicht auf die Finanzlage und die städtische Oper abgelehnt.

— Der Komponist Hans *Pfitzner* hat der Musikaliensammlung der Wiener Nationalbibliothek die handschriftliche Partitur seines Liedes „Willkommen und Abschied“ als Widmung für den Handschriftenbestand der Musikaliensammlung übergeben.

— Die Direktoren der *Metropolitan-Opera-Company* in New York haben den Bau eines neuen Opernhauses beschlossen, nachdem man mit Otto Kahn, dem bekannten amerikanischen Finanzmann und Theaterfreund, verhandelt hatte.

— Vor der Pädagogikabteilung der Londoner Universität sprach der Professor der Tanzkunst Frank Roscoe über die Eurhythmik, zu welcher nicht nur der Tanz, sondern mit gleichem Recht auch der Jazz gehöre. Frank Roscoe fordert daher, daß den Eurhythmikklassen in den Londoner Volksschulen auch eine Unterrichtung in Jazz angegliedert werde.

— Im Haushaltentwurf des preußischen Kultusministeriums für 1926 ist anläßlich des *100. Todestages* Ludwig van *Beethovens* im März 1927 ein *Staatspreis* geschaffen worden, der in Höhe von 10 000 Mk. alljährlich an hervorragend begabte jüngere oder anerkannte ältere Komponisten verliehen werden wird. Der Preis wird zum erstenmal am 26. März 1927 verliehen werden.

— J. *Paderewski*, der bekannte Pianist und ehemalige polnische Ministerpräsident sel. Angedenkens, wurde von der französischen Akademie zum Ehrenmitglied erwählt.

— Der Verlag G. *Ricordi* & Co., Leipzig, bringt unter dem Titel „Goldene Töne“ neun Alben für Klavier, Violine, Violine und Klavier und für Gesang heraus. Die Instrumentalbände enthalten Stücke aus Opern, denjenigen für Gesang ist deutsch-italienischer Text beigegeben.

— Roderich von *Mojsisovics'* Oper „Der Zauberer“ erscheint im Klavierauszuge mit Text bei Ferdinand Zierfuß in München. Das Werk gelangt zunächst in Graz und in Gera zur Aufführung.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 11

Spanische Klavierkomponisten / Von Prof. Dr. Alfred Reiff

Die ersten Ansätze zur Entwicklung der Klaviermusik liegen in der durch die Araber verpflanzten Lautenmusik, welche die Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, vor allem *Milan* und *Mudarra* auch in Solostücken zu hoher Blüte entfalteten. Gleichzeitig fällt die Entwicklung des Orgel- und Klavierstils in Kompositionen für die Tecla (was Orgel oder Klavier gleichmäßig in sich begreift) mit den Meistern *Hernandez* und *Antonio Cabezón*, von welchen F. Pedrell in seiner Hispaniae schola musica sacra Proben veröffentlicht hat. Mit der Herrschaft der Bourbonen 1703 kommt die italienische Musik, besonders die Oper zur Geltung. Am meisten hatten Boccherini und Bellini, aber auch Haydn, Mozart und später C. M. v. Weber Einfluß ausgeübt und Schulen begründet. Am stärksten war die Nachahmung Rossinis in der spanischen Operette (Zarzuela genannt). Liszt und Glinka übten von 1845 ab großen Einfluß auf die Musikentwicklung aus, ersterer hauptsächlich auf Klaviertechnik und -Komposition, letzterer erkannte die verwandtschaftlichen Beziehungen der russischen und spanischen Volksmusik besonders auf der Basis gemeinsamer Tonleitern. Glinka beeinflußte auch neben R. Wagner den Opernstil eines Pedrell, der den Spaniern zuerst aus dem von ihm vollständig aufgezeichneten Volksliederschatz das Wesen der spanischen Musik aufzeigte. An C. M. v. Weber, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann und besonders an Rich. Wagner, ferner an den spanischen Altklassikern Morales und Victoria gebildet, beginnt Pedrell den Kampf gegen die italienische Musik in der opera buffa, auch in der religiösen Musik, die durch Eslava italienisiert wurde, und er wird der Begründer einer Opernschule (Albeniz, Falla, Turina, Granados) wie eines besonderen Kompositionsstils. Dieser sogenannte Casticismo-Stil pflegt die reine, volkstümlich-einfache und die national-kunstvolle Musik der Ueberlieferung und zeigt nebenbei germanisch-romantischen Einschlag. Pedrell und seine Schule blieben, wie er mir dies persönlich bezeugte, zeitlebens heftige Gegner des französischen Impressionismus. Heute kann man in der Klaviermusik von drei Richtungen sprechen:

1. Der italienische Stil, dem hauptsächlich die Zarzuelen- und Klavierkomponisten Giner, T. Power, Marqués, Tintover, E. Arrieta, Chueca, Serrano Bretón, Chapi angehören.

2. Der Pedrell-Schule oder dem Casticismo-Stil mit seinen Hauptvertretern J. B. Pujol, G. Robles, A. Noguera, Llongeras, Mariani, Pahissa, Palau; M. de Falla, R. Villar, Chavarri, Granados und den Basken Uzandizaga, Guridi, P. San Sebastián und Vincente Arregiu. Auch Albeniz ist in seiner 1. Periode Schüler von Pedrell.

3. Impressionisten und Expressionisten, die, soweit sie nicht den heimatlichen Impressionismus in eigener Gestalt vertreten, von den Franzosen etwas beeinflußt sind, eben erst im Entstehen begriffen sind. Man kann außer Albeniz in seiner letzten Periode besonders Joaquin Turina, Matatécon, Mompou und Rod. Haeffler zu denselben rechnen.

Von den Komponisten der italienischen Schule, die sich im leichteren Stil der Salonmusik mit Sonaten und Operettenmusik betätigten, mag besonders *Thomas Bretón* (1850—1923) — fruchtbarer Bühnenkomponist — erwähnt werden; er hat vor allem eine Klavierbearbeitung seines Orchesterwerks Escenas Andaluzas herausgegeben. Sodann Chapi (1851—1909), der mit 161 Bühnenstücken als der fruchtbarste Zarzuelenkomponist bekannt ist; seine Orchestersuite „La corte de Granada", eine maurische Fantasie genannt, zeigt jedoch in der Klavierbearbeitung wie die „gnomos de la Alhambra" wenig Maurisches. Chueca und Serrano waren die Lehrer der meisten Komponisten bis zum Jahre 1916, wie zuvor F. Pedrell.

J. B. Pujol (1836—1898) mit Pedrell der Mitbegründer der *Katalonisch-levantinischen Schule (Casticismo)*, gab ein bemerkenswertes technisches Studienwerk „Nuevo mecanismo del piano" heraus.

Der noch lebende *Rogelio de Villar* aus Leon hat in ganz einfachen Liedern aus Leon (Canciones leonesas) einen ernsten, oft feierlichen Ton angeschlagen, der einesteils an den Charakter der Basken, andererseits an die asketische Strenge der kirchlichen Komponisten des 16. Jahrhunderts erinnert; aus den Danzas montañesas (Tänze der Bergbewohner) spricht uns eine ebenso ernste und sittenstrenge Gemütsart an, die von einer sehnsüchtigen Melancholie begleitet ist. Eine Fantasia española fungiert von demselben Komponisten als Konzertnummer. Mit ihm berühren sich aufs engste die Basken. Unter ihnen sei vor allem *J. M. Uzandizaga* (1890—1917) erwähnt, der das volkstümliche Element mit schön-melodischen Linien zum Ausdruck bringt. Als Opernkomponist folgt er dem italienischen Verismus. Außer Liedern und Orchesterwerken ist sein be-

deutendstes Klavierwerk eine baskische Rhapsodie (Rapsodia vasca).

Von Uzandizaga beeinflußt ist der *Baske Guridi*, der eine baskische Oper Mirentxu und eine andere Amaya komponierte. Er studierte in Paris und bei Neitzel in Köln, besuchte auch die Wagner-Aufführungen in München. In der Oper Amaya folgt er, besonders im Leitmotiv, R. Wagner.

An Klavierkompositionen ist von ihm aus der ersteren Oper el vals de Mirentxu, sodann tres piezas breves und Cantos populares vascos (Baskische Volksgesänge) erschienen, recht einfache, an nordischen Charakter erinnernde, manchmal choralartige Melodien. Aus den Werken des baskischen Paters *San Sebastián* spricht gleichfalls der ernste Landschaftscharakter und die Einfachheit und strenge Sitte der Bewohner, ebenso der melancholische Charakter der Landschaft aus dem Klavierstück Dolor; eigenartig sind noch ein Andante zu einer baskischen Sonate und ein „Hochzeitszug". Von einem weiteren Basken Vincente *Arregiu* ist erschienen eine Sonate in f moll.

Die bedeutendsten Klavierkomponisten jedoch sind Isaac Albeniz, Enrique Granados, Joaquin Turina und M. de Falla.

Albeniz (1860—1909), ein Katalane, war als 6jähriger Knabe Schüler bei Marmontel in Paris, dann am Konservatorium in Madrid, machte mit neun Jahren abenteuerliche Konzertreisen nach den Vereinigten Staaten Nordamerikas, wobei er die Ueberfahrt durch Konzerte an Bord des Schiffes ermöglichte, studierte sodann am Leipziger Konservatorium bei Jadassohn und Reinecke Komposition und wurde mit 17 Jahren mit Liszt bekannt, der ihn nach zweijährigem Studium nach Weimar, Rom und Budapest nahm. (Seine Oper Pepita Jimenez wurde auch auf deutschen Bühnen aufgeführt.) In seinen Klavierwerken zeigt er mannigfaltigen Stil. Echt volkstümlichen, melodiös eigenartigen und recht ansprechenden Ton mit nicht allzuschwerer Technik zeigt die Suite espagnole, in der Lokaltöne von Granada, Katalonien, Sevilla, Cadiz, Asturien, Aragonien, Kastilien und Cuba zum Ausdruck kommen. Eine Rapsodia española Op. 70 für Klavier und Orchester, desgleichen auch für zwei Klaviere geschrieben, bekundet gleichfalls noch den Casticismo-Stil des Albeniz. Mit technischem brillantem Feuerwerk, etwas an die paraphrasierenden Mittel Liszts erinnernd, baut sie temperamentvoll-feurig auf zwei gegensätzlichen Volkslieder-Themen in Form der Variation auf und endet bravourartig mit einer jovial-variierenden spanischen Jota. Durchaus volkstümlich bewahrt sie den spanisch-arabischen Charakter der traditionellen Musik: einerseits feuriges Aufleuchten eines übersprudelnden, glühenden Temperaments und Zurücksinken in düstere, pessimistische Melancholie. Als Gegensatz hiezu, mit eigenem spanischem Impressionistenstil sind die 4 Hefte Iberia komponiert. Das 1. Heft enthält: Evocation, el Puerto (der Hafen) und el Corpus, eine Fronleichnamsprozession, die äußerst wirkungsvoll ist. Aus dem 2. Heft (Rondeña, Almeria und Triana) ist letzteres Stück auch im Konzertsaal bekannt geworden. Das 3. Heft enthält maurische Zigeunermusik mit el Albaicin, el Polo und Lavapiez; das 4. Heft: Malaga, Jerez und Eritaña. Gesuchte und schwierige Technik sind hier die Begleiterscheinungen dieses bald mystischen, bald asketisch-herben, fatalistischen Impressionismus und Expressionismus. Das Ineinandergreifen der Hände, wobei jede einen selbständigen, mehr oder weniger führenden Part übernimmt und dementsprechend koloristisch eigenartig behandelt werden muß, ist Charakteristikum. Von Pedrell angeregt, der zuerst in seinen Orientales in der Oper die „Pyrenäen" und in Liedern die maurische Musik verwendete, hat Albeniz diese Musik mit Raffinement in den Zigeunertänzen el Albaicin und el Polo weiter entwickelt, ohne aber dem Impressionismus eines Debussy und d'Indy zu folgen. Vielmehr hat Albeniz gerade die französischen Impressionisten beeinflußt, die aus dem spanisch-russischen Impressionismus ein System gemacht haben. Die impressionistischen Stücke von Albeniz unterscheiden sich durch Ursprünglichkeit, Volksempfinden und melodiöse Führung von den französischen. Auch die klassisch-gerichtete Musik Spaniens im 16. und 17. Jahrhundert trägt mystisch-expressionistischen Charakter. Albeniz bewahrt seine eigenen katalanischen Tonarten; von Atonalität ist keine Rede. Wenn der spanische Musikschriftsteller Adolfo Salazar, der Mitarbeiter von Guido Adlers Musikgeschichte ebendort behauptet, Albeniz sei von den Franzosen beeinflußt, so irrt er sich; das Riemannsche Musiklexikon (10. Aufl. S. 17) behält recht, wenn es behauptet: „Albeniz war von starkem Einfluß auf die französische Musik, auf Debussy, und kann als einer der ersten Impressionisten gelten." Albeniz hat es auf über 230 Werke gebracht, von denen ich noch die Chants d'Espagne, Danzas españolas, Mazurkas de salón, piezas caracteristicas und die Recuerdos de viaje (Reiseerinnerungen) erwähnen möchte.

Enrique Granádos (1868—1916), auch Katalane, ist Albeniz darin ähnlich, daß er ganz verschiedene Stilarten aufweist. Gleichfalls blieb er trotz seines Studiums in Paris vom französischen Impressionismus frei und erwies sich im großen ganzen als unabhängiger Spanier wie seine Lehrer Pedrell und Pujol in Barcelona. Die deutschen und romanischen Vorbilder Pedrells sind auch in seinen Klavierwerken stark zu verspüren: R. Wagner, Schumann, Schubert, Chopin; diese Spuren treten vor allem in den Goyescas und in den Valses poeticos deutlich hervor, doch so, daß der spanische Nationalcharakter gewahrt bleibt. Das sinfonisch angelegte Klavierwerk

Goyescas sind Bilder nach dem Maler Goya, und trägt den Untertitel: Die verliebten Stutzer. In den sechs Bildern: Liebeserklärung (Los requiebros), Zwiegespräch im Gitter (Colloquio en la reja), Klagen oder die Geliebte und die Nachtigall (Quejas o la maja y el ruiseñor), Tanzvergnügen (el Fandango de candil), Tod und Liebe (el amor y la muerte) und einem Epilog entrollt er uns ein sinfonisches Gemälde, und es ist von derart dramatischer Wucht, daß Granádos dasselbe mit szenischer Darstellung seinen Opern Maria del Carmen (1898 in Madrid aufgeführt) und Folleto (Barcelona 1903) in Bühnenbearbeitung anreihte. Das Werk blieb in Spanien ohne verständnisvollen Erfolg, fand jedoch bei der Aufführung in Amerika enthusiastische Aufnahme; der Komponist fand bekanntlich auf der Rückreise nach der Aufführung durch Torpedierung des Schiffes Sussex ein tragisches Ende. Im Konzertsaal als Klavierkomposition hat es stets bedeutenden Erfolg. In Form der Variation mit überraschenden modulatorischen Mitteln zeigt es fortschreitenden Aufbau und durchsichtige Gliederung. Die Valses poeticos indessen sind so deutsch empfunden und lehnen sich so sehr an Schubert und Schumann an, daß sie im Konzertsaal nicht als echtspanisch aufgenommen wurden, wo ich sie spielte. Echte Lokalfarbe hingegen verraten wieder die vier Hefte der Célebres danzas españolas, ein Allegro de concierto, ein Album de piezas sobre aires populares españolas; eine Morescas y cancion arabe; dos impromptus; Paisaje und Escenas poeticos und romenticos. Granádos berechtigte aber sicherlich dazu, nicht nur der bedeutendste Komponist Spaniens, sondern ein Komponist von Weltruf zu werden.

Joaquin Turina, in Sevilla 1882 geboren, erhielt in Madrid und Paris (Moszkowsky) Klavierunterricht, bei Kapellmeister Torres in Sevilla und bei d'Indy in Paris Unterricht in Komposition, lebt in Madrid seinem Beruf als Orchesterdirigent und Bühnenkomponist. Außer Kammermusik, Liedkompositionen und seinen Bühnenwerken sind seine sinfonischen Dichtungen La procesión del Rocio und Danzas fantasticas auch für Klavier bearbeitet. Er komponierte ferner eine Sonata romantica mit starkem impressionistischem Kolorit, die vier Bilder der Stadt Barrameda entrollt: im Schloßturm, Silhouetten der Straße, am Strand — eine interessante Naturschilderung — und die Fischer unter der Furt — eine lustige, freie Fuge voll Humor und Scherzhaftigkeit. Die Danzas fantasticas — Exaltation, Traum, Orgie — sind poetisch empfundene Stücke von echtem heimatlichem Zartgefühl, die Procesión del Rocio ist mystisch angehaucht, aber ohne den Pomp der Fronleichnamsprozession von Albeniz. Seine „Spanischen Frauen" (Mujeres españoles), seine „Kindereien" (Niñerias) verraten wie die meisten seiner Kompositionen ein klang- und farbenreiches Schwelgen in sehnsüchtig-weicher Sentimentalität.

Der letzte der vier großen Klavierkomponisten *Manuel de Falla* (geb. 1876 in Cadiz) war in Komposition Schüler von Pedrell, sodann von Dukas und Debussy in Paris, er gehört dem französischen Impressionismus stärker an als die bisherigen, doch ist er ziemlich korrekt, auch nicht überladen und es herrscht bei ihm wie bei den erwähnten die feste Tonalität vor. Auch in der Oper „Das kurze Leben" (La vida breve) spricht ein gesunder spanischer Nationalismus heraus; ebenso in der dreisätzigen sinfonischen Dichtung „Nächte in den spanischen Gärten" (noches en los jardines de España) für Klavier und Orchester tritt der Impressionismus gegenüber dem nationalen Gepräge zurück. Die Klavierstücke „Fantasia Baetica", die im Konzertsaal gute Aufnahme gefunden hat, und die Trois pièces espagnoles — zarte, ansprechende Landschaftsbilder — tragen durchaus nationales Empfinden.

Abseits dieser Gruppe stehen einerseits Esplá, andererseits die jüngsten Impressionisten. *Oskar Esplá*, 1886 zu Alicante geboren, hat nach dem Vorgang und Vorbild Pedrells die mit maurischen Elementen durchsetzte Musik seiner Heimat gepflegt. Arbeitet er auch mit expressionistischen Mitteln in seinen Orchester- und Kammermusikwerken, so gilt dies weniger von seinen Klavierkompositionen Chants de vendanges, Danses alicantines und dos cuentos, am wenigsten von seiner großzügig angelegten Sonate für Klavier und Violine. Hier sieht man, daß das Zusammenarbeiten mit Reger in München nicht ohne Früchte geblieben ist. Die interessante Struktur der Sonate zeigt neuklassisches Gewand mit heimatlichem Gepräge, lokale Farben und Rhythmen, schöne polyphone Behandlung und eigenartigen Charakter der vier Sätze. Esplá verrät gründliche Schule und ein starkes Talent, das noch von sich reden macht.

Von den jüngsten Impressionisten ist der Musikschriftsteller *Adolfo Salazar* in Madrid zu nennen mit seinen Préludes und Rivières, der Galizier Matatécon mit seinem Klavierstück Cirque, ferner der Katalane *F. Mompon*, dessen zartklingende Canco y danza, seine Impressiones intimas und Cants magics (magische Gesänge) viele sympathische Aufnahme fanden; die beiden Basken *J. M. Franco*, ein Franziskanermönch, und *J. A. Donostia* mit ihren Préludes basques. Der jüngste ist der Halbdeutsche *Ernesto Halffter-Escriche*, 1905 in Madrid geboren, der, der Scarlatti Spaniens genannt, in Klavierkompositionen geschickt alle Stilarten vermischt. Von ihm sind erschienen Lullaby, eine Sonatina-Fantasia, trois pièces enfantines, das hübsche crépuscules und die marche joyeuse zu vier Händen.

Schließlich wäre noch der Klavierpädagogen zu gedenken. Die älteste Klavierschule von P. Albéniz datiert aus dem Jahre 1795 und ist in drei Teilen als gran método piano erschienen. An ein ernstes Studium aber war bis zum Jahr 1870 nicht zu denken, bis F. Pedrell als Restaurator der Opern- und Konzertmusik auftrat und

gegen die italienischen Opern, gegen Salonmusik, die zahlreichen Opernfantasien, Ballette, Bravour-Galops und Polkas auftrat. Im selben Jahr entstand im Verein mit *J. B. Pujol* (1836—1898) die *Klavierschule von Barcelona*, deren Meister zum Studium nach Paris gingen und hauptsächlich die Werke von Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Clementi und Chopin studierten. Ihre bedeutendsten Meister sind neben dem genannten J. B. Pujol mit seinem Studienwerk nuevo mecanismo del piano (1896), *Font*, von dem Andalucia und eine suite para piano erschien, *P. Tintorer*, Schüler von Liszt, der sich auch als Komponist betätigte. Aus der Schule von Barcelona gingen auch die modernen Pianisten *Vidiella, Malats* und *R. Viñes*, sowie *Granádos* hervor. Joaquin Malats, der später in Madrid wirkte, erhielt in Paris den Diemerpreis und komponierte hauptsächlich Salonmusik. Der Madrider Schule gehören an *Urangurca*, ein Schüler von Eslava, besonders aber *Dámaso Zabalza* (1835—1894), der als hervorragender Pianist eine eigene Schule begründete. Als Komponist durch eine Transcription einer Jota von Sarasate bekannt geworden, betätigte er sich äußerst fruchtbar mit Escenas pintorescas, Escenas campestres, Rhapsodien, Berceuses, Barcarolen etc. Neben ihm glänzen *Miró*, der ein Werk método completo de piano verfaßte, sowie *Mendizabel* y Compta. Auch die Schule von Tragó (geb. 1856), der ein verdienter Interpret ist, hat Bedeutendes geleistet. Die bedeutendsten Klavierspieler und zugleich Komponisten, die sich auch teilweise in Deutschland gebildet hatten, sind: *Jsaac Albéniz* und *Enrique Granádos* gewesen; ihnen folgen die noch lebenden Pianisten *Ricardo Viñes*, *a Ribo*, *Monturiol*, *Nin*, *Turina* und *Jturbi*.

*

Die wichtigsten methodischen Klavierwerke seien noch in folgender Uebersicht zusammengestellt:

Tragó, interpretación de las notas de adorno (Verzierungsnoten).
Aranguren, método completo de piano (8 Teile, an den Konservatorien im Gebrauch).
Miró (método de piano, 6 Hefte).
Montalbán, gran método de piano, in neuer Bearbeitung von Tragó, Zabalza und Arén (3 Teile, anerkannt als das verdienstvollste Werk; an den Konservatorien eingeführt, darunter 60 páginas en notas doblas — Terzen- und Sextenstudien — 35 páginas ézercicios para los dedos — Spezialtechnische Fingerübungen, Harpeggien — etc.)
Unión Artistico Musical, gran método de piano (herausgegeben von *E. Arrieta, Galiano, Zabalza, Ovejero*).
J. Albéniz, siete estudios en los tonos mayores naturales — Sieben Studien in den Dur-Tonarten.
Granádos, seis estudios expresivos en formade pequeño poemas musicales — Sechs expressive Studien in Form kleiner musikalischer Gedichte.
Ledesma, 6 grandes sonatas, 6 pequeños sonatas, 6 sonatinas; 12 grandes estudios, 24 Preludios y ejercicios.
Pahissa, Fugas à tres voces. *Power*, 12 estudios artisticos.
J. B. Pujol, nuevo mecanismo del piano; *Nieto*, Arpegios en todos los tonos y posiciones (3 Bände); *Zabalza*, 12 Sonatinas (2 Bände), 12 estudios de mecanismo; 15 estudios de mecanismo y estilo, 12 sonatinas; 12 estudios de Cramer; escuela de velvodad (Schule der Geläufigkeit, Op. 128); 25 estudios melódicos de bravura.

Die meisten der erwähnten Kompositionen sind in der Union musical, Madrid, erschienen.

Die „Meistersinger" und der „Rosenkavalier"[1]

Eine vergleichende Studie von ROLAND TENSCHERT (Wien)

In der Richard - Strauß - Literatur wurde schon wiederholt eine gewisse Verwandtschaft zwischen „Meistersingern" und „Rosenkavalier" hervorgehoben. H. W. v. Waltershausen, dessen Bändchen über Richard Strauß, wiewohl es sich in aller Bescheidenheit nur einen „Versuch" nennt, in kurzen Umrissen ein äußerst anschauliches Bild von der künstlerischen Persönlichkeit dieses Meisters entwirft, nennt die Dichtung Hofmannsthals das „beste und eigenartigste Opernbuch, das seit den ‚Meistersingern' geschrieben wurde". Richard Specht geht noch weiter, indem er in seiner großen Strauß-Biographie den „Rosenkavalier" schlechtweg als das „köstlichste Musiklustspiel" bezeichnet, „das wir neben den ‚Meistersingern' und dem ‚Figaro' besitzen", und diese drei Werke in Beziehung zueinander zu bringen sucht. So sehr schon der Umstand, daß gerade die deutsche Musik*komödie* — den anderen Musiknationen geht es übrigens in dieser Hinsicht kaum besser — eine verschwindend kleine Anzahl von repräsentativen Werken aufzuweisen hat, es nahe liegt, die beiden genannten Werke einander gegenüberzuhalten, so sind es doch auch viele innere Gründe, die hier einen Vergleich gerechtfertigt erscheinen lassen, ja geradezu zu einem solchen herausfordern.

Zunächst ist es sehr bedeutungsvoll, daß sich hier wie dort Libretto und Musik als *gleichwertige* Faktoren gegenübertreten. Auf der einen Seite, bei Richard Wagner, sehen wir den seltenen Fall in Erscheinung

[1] Dieser Aufsatz von Dr. Roland Tenschert, sowie der nachfolgende von Prof. R. Tronnier, die sich beide gleicherweise mit dem Hofmannsthalschen Libretto zum „Rosenkavalier" von R. Strauß befassen, sind voneinander unabhängig in kurzen Abständen bei der Schriftleitung eingegangen (ein weiterer kleiner Beitrag zu der schon oft wahrgenommenen „Duplizität der Ereignisse"). Da in beiden Artikeln Beziehungen und Analogien des Rosenkavalier-Textes zu anderweitigen Werken festgestellt werden, dürfte es nicht ohne Interesse sein, diesen Ausführungen gleichsam im Zusammenhang zu folgen, weshalb sie hier unmittelbar nebeneinander gebracht werden. Die Schriftltg.

treten, daß gleich hervorragende dichterische wie musikalische Begabung in einer Person vereint ist, auf der anderen wiederum haben zwei Künstler zusammengefunden, die sich auf das glücklichste ergänzen, was nun schon eine ganze Reihe gemeinsamer Meisterwerke gezeitigt hat. Hat doch schon wiederholt die Diskrepanz zwischen Opernbuch und Musik wertvolle Kunstwerke immer von neuem diskreditiert und Wiederbelebungsversuche unmöglich gemacht oder doch sehr erschwert. Ich erinnere hier nur etwa an die musikalischen Köstlichkeiten „Cosi fan tutte" oder „Barbier von Bagdad", denen kein operativer Eingriff von textlicher Seite her dauernd aufzuhelfen vermochte. Es läßt sich nicht leugnen, daß eine Opernmusik mit ihrem Libretto steht *und* fällt und daß ein unmögliches Buch auch durch die beste Musik nicht über Wasser gehalten werden kann. Dies möge man bedenken, bevor man vorschnell Texte von Opern, die eine Lebensfähigkeit bewiesen haben, in Grund und Boden kritisiert („Zauberflöte" usw.). Sie brauchen deswegen noch keineswegs untadelig zu sein, müssen aber doch ihren Zweck haben erfüllen können. Wieviel gute Musik ist im letzten Vierteljahrhundert an schlechte Opernbücher rettungslos verschrieben worden!

Kehren wir nun zu unserem Thema zurück und suchen wir die Beziehungen aufzudecken, welche die beiden Opern Meistersinger und Rosenkavalier miteinander verknüpfen! Da fällt uns zunächst bei beiden Werken das Bestreben auf, ein *umfassendes Kulturbild zu entrollen.* Kein Bild*ausschnitt* bietet sich uns hier dar, sondern ein Panorama, das das Fern und Nahe gleich liebevoll behandelt, das scheinbare Nebensächlichkeiten sorgfältig ausführt und auch der kleinsten Rolle eine subtile Charakteristik nicht versagt. Die Handlung ist in beiden Fällen durchaus mit Zeit, Ort und Milieu verknüpft, läßt sich nicht in eine andere Atmosphäre versetzt denken, steht und fällt mit ihrer Umgebung. So müssen wir, wenn von den „Meistersingern" die Rede ist, nicht in erster Linie an die abenteuerliche Freiung eines Ritters um ein Bürgermädchen denken, sondern es ersteht vor unserem geistigen Auge eine ganze, uns durch das Werk bis ins Kleinste vertraute Welt, das mittelalterliche Nürnberg mit seinen kleinen Freuden und Sorgen, Festen und Zwistigkeiten, mit seiner Poesie und Prosa, und fast scheint die Handlung nur der Vorwand zu sein, um uns all diese reizenden Einzelheiten aufdecken zu dürfen, eine vergangene Zeit bis in die verstecktesten Winkelchen hinein beleuchten zu können und so Einblick zu gewähren in das Menschliche und Allzumenschliche einer vergangenen Epoche. So hinterläßt eine Aufführung des Rosenkavaliers in uns ein getreues Bild der Zeit der großen österreichischen Kaiserin, die wir, obwohl sie im Stück gar nicht auftritt, doch überall glauben unsichtbar walten zu sehen, und ihres lustigen Wienervölkchens mit seiner nationalen Buntscheckigkeit, seiner anmutigen Sentimentalität, die noch, wo sie Dekadenz und Schwächen zu bemänteln hat, reizend und anziehend wirkt. Daß es sich hier auch um die entsagende Liebe einer um ihr Jugendglück betrogenen, alternden Frau, um das erste Aufflammen tiefer Neigung eines erblühenden Mädchens handelt, scheint uns erst in zweiter Linie haften geblieben zu sein. Kurz, die Handlung bietet sich uns hier wie dort vollkommen unaufdringlich dar. Diese gewisse Distanz vom rein Stofflichen gibt dem Ganzen den Charakter behaglicher Breite und jene Festesstimmung, die die Aufführung der beiden Werke besonders zu feierlichen Anlässen geeignet erscheinen läßt. Bietet sich ja auch in beiden Opern reichlich Anlaß zur Entfaltung von Prunk und zu repräsentativen Aufzügen.

Aber auch in Einzelheiten: Charakteren, Situationen, technischen Kunstgriffen läßt sich manche Parallele aufdecken. Hans Sachs, der ergraute Meister mit dem jungen, empfindungstiefen Herzen in der Brust, sieht sich das ihm in halb kindlicher, halb jungfräulicher Liebe ergebene Evchen entgleiten, ebnet dem jugendlichen Heißsporn, dem sie *„ohn alle Wahl"* angehören zu müssen glaubt, den Weg zum Glück, indem er in seiner Ueberwindung so weit geht, „selbst ihre Liebe zu einem andern noch lieb zu haben". Die Feldmarschallin, von der Vergänglichkeit und Unhaltbarkeit des ihr so verspätet vom Zufall in den Schoß geworfenen Glücks überzeugt, zieht, mehr einem glücklichen Instinkte als einer reiflichen Ueberlegung folgend, selbst „an des Wahnes Faden" und schickt ihren jungen Liebhaber selbst in das Haus, wo sie sein Herz verlieren, von wo er ihr nicht mehr wiederkehren soll. Natürlich der Dichter und Philosoph Hans Sachs mit seiner gereiften abgeklärten Weltanschauung, der fügt sich leichter ins Unvermeidliche, kann sich wohl auch gar einen Scherz abringen, obwohl auch *er* sich sagen muß, daß er „am End doch hineingerannt" wäre, wenn sich nicht zur Zeit der „Rechte" gefunden hätte. Die Marschallin hingegen, die kaum erst die ersten Spuren der Zeit in ihrem noch blühenden Antlitz entdeckte, sie trägt schwer an dem hochherzigen Verzicht, den sie sich abgerungen und der ihr nun nur allzufrüh sollte „auferlegt werden". Einem Einwand gegenüber, das Verhältnis zwischen Sachs und Evchen sei bloß als ein freundschaftliches zu werten, muß wohl zugestanden werden, daß die keimende Liebe zwischen beiden weit weniger deutlich zum Ausdruck gebracht ist als die im Rosenkavalier zwischen Marschallin und Oktavian, doch fehlt es nicht an wiederholten Andeutungen, die mit Rücksicht auf die ganz verschiedenen Voraussetzungen um so mehr ins Gewicht fallen. Die Bemerkung Evchens: „Könnt's einem Witwer nicht gelingen?", ihre Betroffenheit beim Anhören des Gassenhauers Sachsens, aus der fast etwas wie ein nagen-

des Schuldbewußtsein spricht („mich betrübt das Lied“, „mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie“) und endlich das offene Geständnis vor dem Taufakt der Morgentraumdeutweise („... denn, hatte ich die Wahl, nur dich erwählt ich mir: du warest mein Gemahl ...“) lassen keine Unklarheit darüber, wie Eva für Sachs fühlt. Und daß dem Meister selbst auch „bange“ ward, geht aus dem oben Erwähnten hervor. Glaubte sich ja Evchen schon „so manches Jahr“ in seinem Herzen.

Hat Eva und Oktavian gegenüber Sachs und Feldmarschallin so deutliche Vergleichspunkte geliefert, so lassen sich auch zwischen Eva und Sophie — diesmal in Beziehung zu Beckmesser und Baron Ochs — Parallelen aufweisen, und zwar sind hier Pogner und Faninal auch gleichzeitig mit verknüpft. Pogner, der sympathischere der beiden Väter, legt seinen Stolz darein, als Kunstmäzen gefeiert zu werden und setzt damit das Eheglück seines Kindes aufs Spiel, indem er es vor die beiden Möglichkeiten stellt, entweder den ihr vom Kunstgericht aufgezwungenen Meister zum Ehegatten zu nehmen oder unverheiratet zu bleiben. Faninal wiederum will seinem neuerworbenen Adel dadurch Nachdruck verleihen, daß er seine Tochter mit schweren materiellen Opfern dem ersten besten Baron in die Ehe gibt und geht in seinem Ehrgeiz so weit, daß er seinen Willen trotz heftigsten Widerstrebens seines Kindes mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln durchzusetzen entschlossen ist. Man beachte, wie angelegentlich sich beide Väter die Erreichung des von ihnen ersehnten Zieles ausmalen:

Faninal: Ein ernster Tag, ein großer Tag!
Ein Ehrentag, ein heiliger Tag!

Pogner: Das deutet auf den schönsten Tag,
Der morgen soll erscheinen.
O Kind, sagt dir kein Herzensschlag,
welch Glück dich morgen treffen mag,
wenn Nürenberg, die ganze Stadt“... usw.

Beide angehenden Bräute sind aber von dem ihnen bevorstehenden Glück durchaus nicht überzeugt. Evchen sucht ihrem Vater ins Haus zu entwischen, Sophie ist zwar, solange sie ihren „Herrn Zukünftigen“ nicht kennt, dem Vater zu Willen, sträubt sich dann aber auf das Entschiedenste gegen den ihr präsentierten Bräutigam. Denn weder Beckmesser, der die einzige begründete Hoffnung besitzt, den Preis davonzutragen, noch Baron Ochs von Lerchenau sind so beschaffen, daß sie sich die Liebe der ihnen zugedachten Bräute erwerben könnten. Beckmesser, ein eitler Wicht, stolz auf die sich mühsam *erarbeitete* „Meisterschaft“, voll Neid und Gehässigkeit gegen alles, was irgendwie seinen „Ruhm“ in Schatten stellen könnte, selbst gegen den jovialen, allgemein geliebten und seiner hohen Kunst wegen geehrten Hans Sachs, glaubt mit Beherrschung eines leblosen, technischen Formelkrams den Schlüssel für die letzten Geheimnisse der Kunst in Händen zu haben und besitzt so gar nichts von dem Ideal, wie es sich in den Träumen eines jungen, lebfrischen Mädchens festgesetzt hat. Ochs, der bei jeder Gelegenheit auf sein „adeliges Blut“ pocht, aber in all seinen Handlungen und Gesinnungen nichts weniger als Vornehmheit an den Tag legt — abgesehen von ein paar hohlen Höflichkeitsphrasen oder erlogenen spanischen Zeremoniellformeln, die er dann und wann anbringt, — will sich die Eitelkeit eines Emporkömmlings zunutze machen, um seine offenbar stark zerrütteten finanziellen Verhältnisse wieder in Ordnung zu bringen und trägt nicht die geringsten Bedenken, diesen seinen egoistischen Interessen das Glück eines jungen, kaum erblühten Mädchens zu opfern. Es ist kein Zweifel, daß eine starke Dosis von plumper Naivität und eine gewisse Enge des Gesichtskreises an dem böhmischen Junker die sonst fast *abstoßend* unsympathischen Züge seines Charakters etwas verblassen lassen. Indem wir nun Beckmesser mit Hans Sachs und Ochs mit der Feldmarschallin, allenfalls auch mit Oktavian in Beziehung bringen, schließt sich der Kreis der Verknüpfungen. Haben wir nämlich in Sachs ein Urbild wahren Künstlertums, in Beckmesser dessen Verzerrung und Widerspiel, so repräsentiert die Marschallin und Oktavian vornehme ritterliche Denkungsart, Ochs von Lerchenau dessen Zerrbild und Kehrseite. Nichtsdestoweniger muß darauf hingewiesen werden, daß die *beiden* Figuren Beckmesser und Ochs im allgemeinen auf der Bühne zu sehr karikiert dargestellt werden, was die Abrundung, die volle Harmonie der Wirkung beider Opern oft beeinträchtigt. Es wäre hier am Platze, eher mildernd als verschärfend vorzugehen. Als Rekapitulation des eben Besprochenen seien die Charakterbeziehungen, die in beiden Werken eine Parallelität aufweisen, nochmals knapp angeführt.

Sachs: Eva	Marschallin: Oktavian	Das resignierende Alter
Walter: Eva	Oktavian: Sophie	Junge Liebe
Pogner: Eva	Faninal: Sophie	Der eitle Vater
Beckmesser: Eva	Ochs: Sophie	Der groteske Freier
Sachs: Beckmesser	Marschallin (Oktavian): Ochs	Kunst und Adel und ihre Zerrbilder

Mit diesen prinzipiellen Charakteranalogien sind aber die Berührungspunkte beider Werke noch nicht erschöpft, sondern es findet sich an Situationen, technischen Einzelheiten noch mancherlei, was Wechselbeziehungen erkennen läßt. Beckmesser rüstet sich zum Ständchen, gerät gerade da, wo er seiner Auserkorenen im besten Lichte erscheinen soll und will, in die jämmerlichste Siutation, wird verprügelt „zum Spott der allerliebsten Frau“ und erscheint in beklagenswertem Zustand beim Preissingen. Auch dem Baron Ochs wird bei einer „Werbezeremonie“ ein böser Streich gespielt. Kurz nachdem „nach der hochadeligen Gepflogenheit“ der

Bräutigamsaufführer der „wohlgeborenen Jungfer Braut“ die silberne Rose überbracht hat, sieht sich der Freier sehr peinlich attackiert und büßt sein ganzes Renommee von Ritterlichkeit ein, denn die Armbinde des Herrn Baron verbirgt keine sonderlich rühmliche Wunde. Die Wirtshausszene im dritten Akt macht Ochs als Freier dann vollends unmöglich. Also hier wie dort ein lächerlicher Abzug des Mitgiftjägers. „Die schwache Stunde kommt für jeden, da wird er dumm und läßt mit sich reden“, sei es der auf seine Don Juan-Natur stolze Ochs, sei es der in seiner Mißgunst und Gehässigkeit überall Hinterlist witternde Beckmesser. Und was hat zu all dem geführt! „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht; der hat den Schaden angericht'.“ Und hier wie dort findet sich jemand, der zusieht, „daß er den Wahn fein lenken mag“ (Sachs, Marschallin). Hier sei auch an die reflektierend philosophischen Monologe der Marschallin und des Nürnberger Schusterpoeten erinnert. Während draußen das Leben unaufhaltsam weiterrollt, lassen die beiden eigentlichen Haupthelden in einsamer verträumter Stunde die Geschehnisse der letzten Tage nochmals an sich vorüberziehen, suchen Stellung dazu zu gewinnen, das Resümee daraus abzuleiten. „Wahn, Wahn! Ueberall Wahn!“: „Ist doch der Lauf der Welt.“

Von Berührungspunkten in bühnentechnischen Einzelheiten seien erwähnt die Verwendung pantomimischer Szenen (Beckmesser in Sachsens Stube; Rosenkavalier, Beginn des dritten Akts), die Betonung breiter Milieuschilderung durch Anbringen von Szenen, die, ohne den Fortgang der Handlung zu fördern, in kulturhistorisch interessante Vorgange Einblick gewähren (die breite Schilderung der Meistersingersitzung mit allen möglichen rein ausmalenden Einzelheiten, die Verfassung des Meisterliedes Walters mit vorangehender ausführlicher „Unterweisung“, der „Taufakt“ der neuen Weise usw.,; das Lever der Marschallin mit dem vielen köstlichen Beiwerk, die genau festgelegte Zeremonie bei der Ueberreichung der silbernen Rose, die eben erwähnte Pantomime im dritten Akt usw.), ferner Herausgreifen von psychologischen Intimitäten (das Mißverständnis zwischen Evchen und Magdalene bei Nennung des Namens David, der falsche Einsatz Davids beim Absingen des Namenstagsgedichts usw.; die Empörung Oktavians über das der Marschallin unwillkürlich entschlüpfte Wort: „Einmal —“, das Weglaufen des dienstbeflissenen Negers mit der silbernen Rose, ohne daß er weiß, wohin usw. Damit seien nur wenige Züge aus der großen Menge wahllos herausgegriffen. Der entzückende Aktschluß mit dem Nachtwächter auf leerer, mondbeschienener Szene nach dem überlauten „Polterabend“ hat ein Seitenstück im Rosenkavalierschluß, wo der Zuschauer nach den vielen Verwicklungen der letzten Viertelstunde von dem taschentuchsuchenden Neger „entlassen“ wird. Zwei Kunstgriffe von reizender Bühnenwirksamkeit!

Zum Schluß sei noch auf eine Eigentümlichkeit der Musik beider Werke eingegangen, die das Bestreben zeigt, in gewissem Sinne archaisierend zu wirken. Die Atmosphäre, in der der mittelalterliche Meistergesang eine so hervorragende Rolle spielt, und das Milieu, das als typisch altösterreichisch empfunden wird, ließen es notwendig erscheinen, auch in der Musik die Zeitferne irgendwie fühlbar zu machen. Nun war aber weder Richard Wagner bestrebt, in seinem Falle etwa stilechten Meistergesang in die Musik einfließen zu lassen, noch fühlte sich Richard Strauß veranlaßt, im anderen Falle die Setzweise der Musik zur Zeit Maria Theresias zu kopieren. Ein solches Experiment wäre wahrscheinlich hier wie dort sehr steif und unwirksam aufgefallen, da der Meistergesang des Mittelalters für den Zuhörer für heute geradezu ungenießbar wirken würde und nur mehr historisches Interesse erwecken kann, in diesem Sinne etwa dem Musikhistoriker auch noch einen Genuß zu bereiten vermag, eine stilechte archaisierende Musik zum Rosenkavalier aber die Belebtheit und Beschwingtheit der Handlung des Hofmannsthalschen Textes schwer beeinträchtigt hätte. So gingen denn die beiden Komponisten den goldenen Mittelweg, sie fügten archaisierende Musik ein, was vom Zuhörer auch ohne weiteres so aufgefaßt wird — man erinnere sich an die Entrüstungsrufe über den „reaktionären“ Strauß nach der Uraufführung des Rosenkavalier —, griffen aber nur so weit zurück, wie es mit Rücksicht auf das moderne Musikempfinden und die Eigenart des Stoffes noch möglich erschien, Richard Wagner auf die polyphone Musik der Bachzeit, Richard Strauß auf die Mozartzeit und den klassischen Wiener Walzer.

Werden die Meistersinger immer als das liebenswürdigste Musiklustspiel gelten, das *deutsches* Wesen in reinster Unbefangenheit widerspiegelt, so ist dem *alten Oesterreich* und speziell dem *alten Wien* mit dem Rosenkavalier ein naturwahres, köstliches Konterfei geschenkt worden. Vor 14 Jahren klang ein solcher Vergleich noch absurd, aber inzwischen hat man bezüglich des Rosenkavaliers und seiner Bewertung umgelernt.

Ochs auf Lerchenaus Vorfahr / Von Prof. Rich. Tronnier

Das Entstehen des ‚Rosenkavaliers' ist nach Hugo von Hofmannsthals, des Dichters, eigener Angabe innerlich wohl mit auf den Wunsch zurückzuführen, dem düsteren Stimmungsgehalt der ‚Elektra' etwas ganz anders Geartetes entgegenzustellen. Kurz nach der Uraufführung jenes tragischen Werkes entwarf der Dichter das Szenarium des ‚Rosenkavaliers', las es dem Komponisten vor, und nun ging er sofort an die Ausarbeitung.

Es ist interessant, durch den Dichter authentisch festgestellt zu sehen, daß er für seine Arbeit keine Quelle benutzt habe..."

Und trotz dieser Worte Alfred Schattmanns in seinem 1911 bei Fürstner erschienenen „Führer durch das Werk" (S. VIII) und der auf ihm fußenden Strauß-Bücher Steinitzers und Spechts: Ochs auf Lerchenau's Vorfahr? Ja, trotzdem.

Herr von Hofmannsthal ist einer Gedächtnistäuschung zum Opfer gefallen; an eine bewußte Irreführung ist natürlich nicht zu denken.

Durch einen Zufall hat er selbst mich an die Quelle geführt, aus der er den ersten Trunk getan hat.

Ein Jahr nach dem „Rosenkavalier" erschien (1912) „Ariadne auf Naxos", „zu spielen nach dem ‚Bürger als Edelmann' des Molière".

Beim Lesen des „Bourgeois Gentilhomme" in Geschmack gekommen, blättere ich in meiner zweibändigen Pariser Maison Didot-Ausgabe zurück und beginne die vor dem „Bürger-Edelmann" stehende und ein Jahr vor ihm entstandene Posse mit Gesang und Tanz „Monsieur de *Pourceaugnac*" zu durchfliegen.

Der Titelheld des Stücks, ein aus Limoges stammender, sich als Edelmann ausgebender Advokat, kommt nach Paris, um die Tochter Julie seines Klienten Oronte, den er persönlich ebenso wenig kennt wie dieser ihn, heimzuführen. Julie liebt Eraste, den ihr Vater als Schwiegersohn ablehnt, weil der Limoger (angeblich?) um ein paar Tausend Taler reicher ist. Eraste setzt nun, um sein Ziel trotzdem zu erreichen, unter Leitung des neapolitanischen Intriganten Valzachi — Verzeihung, Sbrigani und der Intrigantin Nérine und ihrer Gehilfin Lucette (im „Rosenkavalier" zu „Annina" verschmolzen!) einen den ganzen Dreiakter ausfüllenden tollen Mummenschanz in Szene. Dank der Trottelhaftigkeit des Brautvaters Oronte — r. Faninal und des sehr ehrenwerten Herrn „v. Schweinichen" (pourceau = Schwein, Sau, Ferkel!)" „kriegen sich" die Liebenden, ohne daß die beiden Genasführten hinter ihre Schliche kommen.

Auf weitere Einzelheiten einzugehen, darf ich mir hier versagen; besonders interessierte Leser mögen Molière's Stück selbst zur Hand nehmen. Nur an einer kann nicht vorbeigegangen werden, weil sie ganz schlagend dartut, daß von Hofmannsthal den Molièreschen Reißer — es ist eines von den derben Werken, die der Schlemmer Ludwig XIV. sich nach Tisch zu Verdauungszwecken vorspielen ließ (vgl. zu alledem: Dr. Ernst Berneburg, Charakterkomik bei Molière, Marburg 1912) — gekannt haben muß. Im zweiten Akt, Auftritt 8 und 9 des „M. de Pourceaugnac" beschuldigen Lucette und Nérine den „schweinischen" Ehekandidaten, sie geheiratet und sitzen gelassen zu haben. Zum Beweis dafür lassen sie sich dann im zehnten Auftritt die angeblichen drei (im „Rosenkavalier" vier!) Sprößlinge dieser Ehen unter dem zweimal wiederholten Geplärr: „Ah! mon papa! mon papa! mon papa!" auf den sich ihrer verzweifelt erwehrenden und schließlich hilferufend davonlaufenden „Vater" stürzen. Die wörtliche Uebernahme dieser Stelle in den „Rosenkavalier" wird jedem Hörer der Oper in Erinnerung sein.

Es bedarf nicht vieler Worte, daß im übrigen zwischen dem Stück Molières und der Komödie von Hofmannsthals ein weltweiter Abgrund klafft. Bei Molière ist die Liebeshandlung nur der Rahmen für eine mit dem Nebenzweck der Geißelung des Eheschachers, der Pedanterie der Aerzte und der Zopfigkeit der Juristen seiner Zeit verbundene Belustigung des Hof- und Bürgerpublikums. Die Transponierung ins Oesterreicherische, die Marschallin und die Tragödie ihres Alterns, sowie die allein durch Strauß' Musik erträglich gemachte Geilheit Ochs-Pourceaugnac's sind von Hofmannsthals Eigentum.

In der erwähnten Schrift Berneburgs wird (S. 24) erwähnt, daß ein Georg von Reinbeck eine Posse „Herr von Hopfenkeim" geschrieben hat, die sich an Molières „Pourceaugnac" anschloß, und daß Goethe dem Verfasser gegenüber bedauerte, „daß das deutsche Publikum zu prüde sei und nicht recht Spaß verstehe, wodurch der Bühne ein Gebiet verschlossen werde, das wenigstens den Genuß größerer Mannigfaltigkeit geben könnte, und daß, recht behandelt, das Grotesk-Komische gerade das Vehikel sein könne, so manches zur Sprache zu bringen, was in zarterer Behandlung einen zu ernsten Charakter gewinne." Es ist kaum anzunehmen, daß von Hofmannsthal das Stück von Reinbecks gekannt hat; vielleicht aber äußert er sich einmal darüber, ob er durch Kenntnis dieses Gesprächs Goethes auf Stoff und Idee aufmerksam geworden ist.

Schließlich sei nicht versäumt, darauf hinzuweisen, daß — nach einer Anmerkung des ungenannten Herausgebers meiner Molière-Ausgabe (S. 303) — „bei der Uraufführung des „Pourceaugnac" Lulli die Rolle eines der beiden grotesken Aerzte spielte und folglich seinen Anteil an den Strophen (I, 13) sang, deren italienischen Text er verfaßt haben soll und deren Musik sicher von ihm stammt."

Rundfunk, Musik und Musiker / Von Richard Greß

Es ist heute, da seit der deutschen Ersteinrichtung des Radio schon eine hinlänglich geraume Zeit verstrichen ist, sehr wohl möglich, zu den in der Ueberschrift angedeuteten Fragen wenigstens Stellung zu nehmen. Endgültige Urteile lassen sich deshalb noch nicht abgeben, weil gewisse technische Probleme, die der neuen Errungenschaft zugrunde liegen, noch nicht die idealerweise erwünschte Lösung gefunden haben. Ständig sind die Techniker bemüht, Aenderungen zu erfinden, die gleichbedeutend mit einer Verbesserung der Apparate sind, und in Wirklichkeit kommen hin und wieder jetzt schon solche Verbesserungen zustande.

Dieselben Erscheinungen, die ähnliche große Erfindungen schon immer begleitet haben, waren auch mit dem ersten Auftreten des Rundfunks zu beobachten: Der Durchschnitt der Menge jubelte der neuen Errungenschaft freudig zu; Vorträge und Vorführungen wurden für Alt und Jung, für Laien und für Fachleute inszeniert; hohe und höchste Behörden wurden geladen und nahmen teil, hielten die üblichen Reden von Zukunftsausblicken; ja ein gewisser Kreis selbst erwachsener und vernünftiger Personen wurde von einem wahren Radiofieber überfallen, ganz zu schweigen von der Begeisterung, welche die Jugend dazu antrieb, sich in der Selbstanfertigung der Apparate mit oder ohne Erfolg zu versuchen. Nicht zuletzt sei auch die Gründung kleinerer oder größerer Radiovereine erwähnt — wir wissen es ja, daß der Deutsche mit der Gründung eines Vereins schnell bei der Hand ist —, und dazu tat die geschäftliche Reklame der an der Sache geldlich interessierter Kreise das ihrige zur gehörigen Verbreitung der Neuerung. Kurz gesagt, die enorme Popularität dieser Erfindung ist vorhanden, und es ist mit ihr als einer gegebenen Tatsache zu rechnen.

Wie stellt sich aber die Musik zum Rundfunk oder besser gesagt zur Wiedergabe durch denselben? Gerade *sie* ist es, die sich nicht zur vollkommenen Darstellung durch Radiowellen eignet! Auch die beste und ungestörteste Wiedergabe kommt dem Musizieren im Senderaum nicht gleich. Dagegen sind innerhalb der Wiedergabemöglichkeit so viele Abstufungen zu beachten, daß das zur Wiedergabe verfügbare Material, mit einem Wort gesagt, das Programm sich sehr wohl diese Unterschiede mit Erfolg zunutze machen kann. So ist allgemein erwiesen, daß sich das Klavier am wenigsten zu einer klanggetreuen Wiedergabe eignet. Ein genaues Regulieren seiner Stellung zum Sender vermag den Mangel bis zu einem gewissen Grad auszugleichen; doch bleibt dem Klang am Hörer bis jetzt noch immer ein gewisses gläsern-sprödes Moment anhaften, das keine Kantilene aufkommen läßt. Besser eignen sich die Streichinstrumente zur Uebertragung, namentlich Geige und Bratsche. Die tiefen Töne des Cello und des Basses dagegen kommen meistens der Wirklichkeit nicht nahe. Daß andererseits das Gegenteil (wenigstens bei Gelegenheit des Einzelspiels) berichtet wird, zeigt nur zu deutlich, wie verschieden nach Zeit, Ort und Umständen gleiche Fälle bewertet werden müssen. Gut kommen im allgemeinen auch alle Blasinstrumente und in diesem Zusammenhang das Harmonium heraus; besonders die Holzbläser und das Horn verlieren wenig von ihrem eigentlichen Klangcharakter. Untersucht man jedoch das Orchester auf seinen Klang am Hörer, so ist derselbe im wesentlichen nicht von der Art der Orchester*zusammensetzung*, sondern von der Art der Orchester*komposition* abhängig. Einfache Orchestermusik von homophoner Gestaltung, von unkomplizierter Instrumentation, von wenig beschwerter Rhythmik wird immer ein gutes Klangbild abgeben. So etwa die „vorklassische“ und mit geringeren Ausnahmen die ganze „klassische“ Orchestermusik, insbesondere das reine Streichorchester. Mit der Zunahme der gesamten Orchestrierungstechnik nimmt die Möglichkeit der Wiedergabe ab. Daraus werden die im Senderaum tätigen Dirigenten ihre Folgerungen ziehen und ihr Programm entsprechend auswählen. Dagegen wird von einer guten Wiedergabe komplizierter, also neuer Orchestermusik dann berichtet, wenn das betreffende Konzert nicht von einem Senderaum, sondern direkt vom Konzertsaal aus gesendet wurde. Eine solche Sendung soll eine einwandfreie Informierung über die Partitur ermöglichen. Fragt man endlich, wie sich die Singstimme zur Wiedergabe eignet, so ist auch hierin kein bindendes Urteil möglich. Im allgemeinen kann gesagt werden, daß baritonal gefärbte Männerstimmen am ehesten dem ursprünglichen Klang nahe kommen, und ebenso soll dies bei hohen Frauenstimmen der Fall sein. Doch kann deshalb keine sichere Verallgemeinerung getroffen werden, weil sich der „Effekt“ am Hörer wesentlich nach der Fähigkeit, ja nach der Gewandtheit der Stimme richtet, sich in Stellung, Entfernung u. dgl. dem Sender anzupassen. Oftmaliges Auftreten im Senderaum wird den Sänger oder die Sängerin in dieser Hinsicht schnell zu einer Praxis des „Radiosingens“ führen. So kann immerhin von seiten der Programmleitung und der Solisten ein gewisser Einfluß auf die Wiedergabemöglichkeit ausgeübt werden, und beide Teile werden im eigensten Interesse alles aufbieten, um den Genuß am Hörer möglichst reich zu gestalten. Noch muß in der Bewertung dieser Wiedergabemöglichkeit ein Umstand Berücksichtigung finden, nämlich die Art und die Beschaffenheit des Empfangs-

apparates. Ein hochwertiger Röhrenapparat wird ein viel besseres Klangbild vermitteln als etwa ein selbstgebauter Apparat eines Anfängers, und wiederum sind beide außerordentlich von äußeren Störungen abhängig. Daß solche von einem guten Apparat leichter überwunden werden können, liegt auf der Hand. Es darf so nach dem Vorausgegangenen gesagt werden, daß die Musik an sich in einem relativ nicht ungünstigen Verhältnis zum Rundfunk steht, besonders wenn gewisse Voraussetzungen beachtet werden.

Eine andere Sache wird es sein, wie sich der Musiker selber zu ihm stellen kann, wobei unter dem Ausdruck Musiker schlechthin jeder verstanden sein will, der ein wahres und gefestigtes Verhältnis zur Musik besitzt — sei er nun Komponist, Dirigent, Kritiker, Ausübender oder nur Hörender. In jedem Falle wird er aus dem Geiste seiner Kunst heraus ihre Wiedergabe so gut durch den neuerstandenen Rundfunk wie auch durch ältere mechanisch-technische Hilfsmittel ablehnen müssen. Ja unter Umständen kann eine Schallplatte dem Radio vorgezogen werden, weil der Künstler die Möglichkeit hat, hinterher die Aufnahme bis zu einer relativ besten Wiedergabe zu korrigieren (siehe den Aufsatz von Walter Schrenk in Nr. 13 der Mitteilungen des Verbandes deutscher Musikkritiker). Gerade die Musik als Ausdruckskunst im letzten Sinne des Wortes bedarf zu ihrer Vermittlung geistiger und seelischer Kräfte, die sich nicht nur auf die Komposition, sondern auch auf den Zuhörer gleichermaßen übertragen müssen. Ein gewisses Etwas, ein Fluidum, muß zwischen dem Künstler und seinem Publikum vorhanden sein. Davon wissen alle echten Künstler nur zu gut zu erzählen, von dieser gegenseitigen Fühlungnahme im Konzertsaal oder auch nur im kleinen Kreise. Was haben wir aber beim Radio? Einen Künstler, der nur sein Mikrophon vor sich hat, und der ängstlich darauf bedacht sein muß, seine Dynamik nach dem in Lichtbuchstaben erscheinenden Urteil der Hörkontrolle einzurichten. Mit der Dynamik im Senderaum hat es eben aus technischen Gründen eine ganz eigene Bewandtnis; sie stellt gewissermaßen ein Problem für sich dar. Denn zu der dynamischen Entfaltung des Vortragenden tritt gleichzeitig die Tätigkeit des Verstärkers, durch mechanischen Eingriff bewerkstelligt, und von der Tonentfaltung der Stimme oder des Instruments wird viel mehr die Klang*farbe* als die Klang*stärke* der Wiedergabe beeinflußt. Dazu kommt ein für den Vortragenden unsichtbares Publikum, das ihm für den Augenblick in keiner Art und Weise sein Gefühl der Teilnahme oder der Nichtteilnahme auszudrücken vermag, ja vielfachen Aussagen zufolge muß der Künstler zu allem hin die Nüchternheit des Senderaums überwinden. Und wird er auch sein Letztes an Können geben, er muß sich stets bewußt sein, daß ihn außerhalb des Senderaums niemand so hört, wie er sich in Wirklichkeit gegeben hat. Eben diese Momente sind bei der Behandlung der Frage „Oper und Radio" von ausschlaggebender Bedeutung. Wenn nun beim Radio noch dazu zwei der wichtigsten Teilerscheinungen vollkommen ausgeschaltet sind, nämlich das lebendige Bühnenbild und die suggestive Macht der spielenden, also aktiv handelnden Singstimmen, was bleibt noch am Hörer zu genießen? Wenn trotzdem der Wunsch des großen Publikums dahin geht, Opern im Radio zu hören, so bleibt nichts anderes übrig, als entweder die Unvollkommenheit gewähren zu lassen oder aber — was natürlich das Bessere ist, als Oper nur einfache und unter Umständen für den Radio eigens bearbeitete Singspiele zu senden. Dies letztere geschieht denn auch tatsächlich mit relativ gutem Erfolg.

Nach dem oben Gesagten ist es zu verstehen, daß sich Stimmen erheben, welche die Wiedergabe der Musik durch den Radio überhaupt ganz ablehnen, ja es des wahren Künstlers für unwürdig erklären, sich im Senderaum zu „produzieren". Zwar ist die Zahl dieser Stimmen eine verhältnismäßig kleine, aber die Besten unserer geistig Schaffenden sind darunter, welche sich nicht allein gegen den Einzelfall der Musik im Radio, sondern gegen die „Mechanisierung des Geistigen" überhaupt wenden. Nun soll auf der andern Seite in keiner Weise verkannt werden, daß dem Radio in seiner Eigenschaft als Erfindung und großartig technischer Neuerung ebenfalls ein großes Maß an geistiger Arbeit zugrunde liegt, aber es prallen in diesem Fall eben doch „Maschine" und Geist hart aufeinander. Denn wir stehen ohnedies in einem Zeitalter des alles beherrschenden Amerikanismus, der auch die Kunst von seinen Einflüssen nicht verschont hat. Auswüchse des gesamten Konzertwesens sind ihm zum großen Teile zuzuschreiben, namentlich in bezug auf das Agentenwesen und hinsichtlich eines sensationshungrigen und nur auf „Kanonen" reagierenden Publikums. Ausdrücklich muß aber gesagt sein, daß solche Auswüchse nur in der Minderheit an vereinzelten Plätzen sich breit machten, noch dazu angetrieben von allgemein wirtschaftlichen Verhältnissen und daß es keineswegs an Gegenmaßnahmen gefehlt hat. Zu diesen kann aber der Rundfunk nicht gerechnet werden. Denn er kann sehr wohl zu einer weiteren Verflachung des gesamten Musizierens beitragen, insofern er als eine echt amerikanische Einrichtung der Bequemlichkeit des Publikums nur zu weit entgegenkommt. Zu dieser Gefahr der Verflachung des Musizierens muß noch erwogen werden, daß der bequeme Radio, der sogar im weichen Klubsessel zu genießen ist, einen gewissen Teil des Publikums von dem Besuche guter Konzerte abhält. Und zu allem hin wird dem Hörer kein einwandfreies Klangbild, was den Unerfahrenen leicht zu falschen Urteilen verleiten kann: allen diesen Tatsachen wird auch der begeistertste

Anhänger des Radio nicht widersprechen können. — Glücklicherweise können diesen bedenklichen Minusfaktoren positive Pluseigenschaften entgegengehalten werden, und ein Endbild der Angelegenheit kann sich nur aus der Betrachtung und Abwägung beider Seiten ergeben. Bei der Betrachtung positiver Eigenschaften sei zuerst daran erinnert, daß der Radio fürs platte Land zu einem wirklichen Segen werden kann, sofern er musikhungrigen Menschen jeden Alters wenigstens die Bekanntschaft mit vielseitigen Programmen vermitteln kann (vorausgesetzt ist, daß nur *gute* Musik versendet wird) und daß er solche, die lange Zeit die Musik überhaupt ganz entbehren müßten, in ständiger Fühlung mit ihr halten kann. Vermutlich werden aber solche Menschen ein wirkliches Konzert um so mehr schätzen lernen, wenn sie in seltenen Fällen ein solches in der Stadt genießen können. Ihre Literaturkenntnis, die früher auf ein Minimum beschränkt bleiben mußte, kann eine Erweiterung, unter Umständen auch Vertiefung erfahren. Und Kranke und Blinde, die sonst nie in den Genuß eines Konzertes kommen können, auch sie können durch die Vermittlung des Radio ihre Musik haben. Endlich gewährt das Musizieren im Senderaum sowohl Orchesterspielern wie Gesangs- und Instrumentalsolisten einen Verdienst, wenn die Honorierung namentlich für Solisten auch nicht immer eine angemessene sein mag, und schließlich wollen wir nicht vergessen, daß durch die Radiozeitungen — wie dies tatsächlich mit Erfolg schon geschieht — den Teilnehmern manch eine gute musikalische Belehrung zuteil werden kann, zu der sie auf andere Weise nicht kommen würden. Damit betreten wir das Feld des Musikschriftstellers und des Kritikers, für die sich neue Ausblicke und Möglichkeiten hierin ergeben. Aber halt, der Kritiker! Wie steht es damit? Hier stehen wir wiederum vor einem Problem, das der Lösung noch harrt. Von berufener Seite ist kürzlich darüber geschrieben worden (siehe die Abhandlungen von Prof. Dr. Arthur Seidl und von Rudolf Cahn, Speyer, in der Nr. 15 der Mitteilungen des Verbandes deutscher Musikkritiker), deshalb seien hier in diesem Zusammenhange aus diesem Thema nur einige Hauptpunkte festgestellt: 1. Es kann sich nur um eine relative Wertung der künstlerischen Leistung handeln, auch kann die Komposition an sich nur eine bedingte Rezension erfahren. 2. Dem Kritiker ist die Möglichkeit des Einflusses auf die technische Leistungsfähigkeit des Rundfunks versagt. 3. Entschiedener Einfluß steht ihm nur auf die Programme der Sendegesellschaften zu, wobei er allerdings der Erfüllung verschiedener hochwertiger Gesichtspunkte dienen kann. 4. Dazu kommt noch die Möglichkeit, durch Kritik die „musikpolitische“ Seite des Rundfunks zu beeinflussen, wozu etwa Kunstleben, Musikalienhandel, Besuch der Konzerte, wirtschaftliche Verhältnisse der Künstler, der Opernhäuser usw. gerechnet werden kann. Zum Schluß nach dieser Abschweifung noch ein positives Verdienst des Rundfunks: Komponisten und Ausübende, denen es nicht möglich ist, einen eigenen Abend zu geben, können im Radio zu ihrem Recht kommen; außerdem kann sich ein Solist bei dieser Gelegenheit fürs öffentliche Auftreten vorbereiten (Kontrollierung seines Gedächtnisses u. dgl.). — So bleibt nur noch übrig, auf die Wichtigkeit und Verantwortung der musikalischen Leiter einer Sendestation hinzuweisen. In ihrer Macht liegt es, den Rundfunk zu einer kulturbildenden und -fördernden Einrichtung auszubauen eben auf dem Gebiete der Musik, unbekümmert um Wünsche und Forderungen, die sich mit einem einwandfreien künstlerischen Ziel nicht vertragen. Daß es nicht leicht ist, das Programm einer Sendegesellschaft zusammenzustellen, ist sehr wohl bekannt, und die Schwierigkeiten, den vielseitigsten und mannigfachsten Anforderungen gerecht zu werden, sollen keinesfalls unterschätzt werden. Aber es ist verhältnismäßig leicht, von einer gewissen Höhe herabzusteigen, und unendlich schwer, eine solche nachträglich zu erreichen, wenn von Anfang an die Vorbedingungen hierfür nicht erfüllt werden. Und wenn die Höhe einer musikalischen Kultur auch ein Produkt aus vielerlei Einzelfaktoren darstellt, wenn die Quelle einer solchen musikalischen Kultur vor allen Dingen in einer planmäßigen und einwandfreien Jugendmusikpflege zu suchen ist, so wollen wir doch hoffen, daß alle diejenigen, welche an berufener Stelle im Radio wirken, von dem besten Willen beseelt sind, in ihrem Teile das Beste zur Verwirklichung eines hohen kulturellen Zieles zu tun.

Karl Lafite: „Die Stunde“

Uraufführung im Braunschweiger Landestheater

Mit diesem dritten heiteren Werk hatte der Intendant Dr. Ludwig Neubeck mehr Glück und Erfolg als mit den beiden ernsten dieses Winters, „Admet“ und „Menandra“, die nur ausnahmsweise noch im Spielplan erscheinen. Leo *Feld* schuf ein bühnengerechtes, wirksames Textbuch mit einem Grundgedanken von hohem ethischem Wert, denn er will mit der zerfahrenen, schweren Gegenwart versöhnen und neuen Lebensmut wecken. Einem verzweifelnden Junggesellen, der wie Faust der schnöden Welt Ade sagen will, erscheint die verkörperte Zeit, belehrt und bekehrt ihn, weil die Liebe als rasch auflodernde Glut oder Tiefe, leidenschaftliche Sehnsucht, endlich als eheliche Treue jedem eine Stunde reinen Glücks beschert, die ihn für den Rest des Lebens entschädigt, wofern das Auge nur klar und das Herz jung bleibt. Demgemäß gliedert der Verfasser den Stoff in drei Einakter nebst Vor- und Nachspiel. Zu der durchaus ernsten Handlung, die nur im dritten Bilde das alte

Wiener Singspiel streift, schrieb der Komponist Friedr. Nietzsches Forderung folgend, daß heitere Musik und ernste Prinzipien zusammengehören, leichte Melodien in flottem Stil und steigerte geschickt, analog der klassischen Sonatenform, den breit angelegten ersten Teil im folgenden langsamen zu einem lyrischen Höhepunkte, um mit anregendem, leicht beschwingtem Rondo zu schließen. Schubert und Joh. Strauß dienten als Vorbilder, ein gelegentlich auftretender Walzer oder Ländler liefert das nötige Lokalkolorit, viele Einzelheiten deuten die Biedermeierzeit an, die wie die Fortsetzung des Rokoko im „Rosenkavalier" erscheint. Die Instrumentation fußt auf Wagners Grundsätzen, Form und Gedanken gehen nicht ins Große; Lafite will nie größer erscheinen, als er wirklich ist, sondern nur Freude und Schönheit vermitteln. Wer ihn von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, findet seine volle Rechnung. Generalmusikdirektor Prof. Franz *Mikorey* und Oberspielleiter Hans *Strohbach* hatten das Werk vorzüglich vorbereitet. Da jeder Akt neue Personen erfordert, war fast das ganze Personal der Oper beschäftigt, jeder mit Leib und Seele bei der Sache. Alb. *Nagel*, Klara *Kleppe*, E. Lotte *Hartmann*, Rich. *Stieber*, Christian *Wahle*, Dr. Paul *Lorenzi*, Ernst *Gütte* und L. *Gunther* zeichneten sich besonders aus. Der Erfolg war stürmisch, übertraf bei weitem den der ersten Uraufführungen. *Ernst Stier.*

*

Robert Alfred Kirchner: „Der Tod des Musikers"

Phantastische Oper in einem Aufzug
Dichtung von Claus Clauberg

Uraufführung am Mecklenburgischen Landestheater in Schwerin

Der erste Versuch eines jungen Komponisten nach erfolgreichen Proben auf dem Gebiete der Kammermusik und des Liedes nunmehr auch auf der Bühne Fuß zu fassen. Die Handlung dieses ersten Opernwerkes ist in ein phantastisch mystisches Dunkel getaucht. Der Rückblick eines Musikers in seiner letzten Stunde auf das vergangene Leben, Hoffnungen und Wünsche, Erreichtes und Gewolltes, Leidenschaft und Größenwahn: schemenhaft gleiten die Gestalten noch einmal an seinem Blick vorüber und ringen um die Seele, den Besitz des Sterbenden. Den Sieg erwirbt die reine, verzeihende Jugendliebe. In ihren Armen verlöscht die Flamme des irrenden, strebenden Menschen. Das Ganze wird umrahmt und stimmungsvoll gehoben von einer unsichtbar gesungenen Messe für Soli und Chor.

Diesen dichterisch feinen Vorwurf zu erschöpfen, blieb dem Verfasser des Librettos, Claus Clauberg, versagt. Und das ist um so mehr zu bedauern, als die musikalische Gestaltung auf achtbarer Höhe steht. Kirchner ist mit dem Orchester und seinen modernenKlangmöglichkeiten eng verwachsen. Seine Erfindungskraft, die Fülle musikalischer Gedanken ist von eigner Art. Plastisch untermalend und charakterisierend, voll zartem klanglichem Wohllaut, die gesangliche Linie nicht deckend, das verleiht dieser Musik seinen Wert. Von besonderem melodischem Reiz ist die Musik der fünfsätzigen lateinischen Messe. Auf jeden Fall ein Werk, das Beachtung verdient.

Die szenisch von *Friderici* aufs glücklichste gelöste, von Kapellmeister *Lutze* wohlvorbereitete Aufführung, mit Dr. *Vassal* als ausgezeichnetem Vertreter der Titelrolle, wurde ein herzlicher Erfolg für den jungen Komponisten. *R.*

MUSIKBRIEFE

Barmen. Das neue Jahr brachte in die etwas gleichmäßigen Bahnen des offiziellen Musiklebens manche interessante Abwechslung. Noch in den Dezember fällt ein Sinfoniekonzert, das als Neuheit das Violinkonzert von Max Trapp (Gustav Havemann), bereits von anderer Stelle bekannt als ein meist fesselndes Werk romantischen Gepräges mit Einflüssen von Strauß und Wolf, brachte. Ein anderes Mal erklang vor der in Hans Weisbachs hinreißender Wiedergabe immer noch lebensvollen C dur-Sinfonie von Schumann E. v. Dohnanyis allzu salonmäßiges Konzertstück für Cello (Op. 16 — Ernst Grote). Schade, daß bei Maria Olszewska das Seelische dem herrlichen, zu seltener Vollendung gelangten Organ nicht ganz ebenbürtig ist! — Reichste Anregung brachte Kaminskis „Introitus und Hymnus" und Suters „Le Landi". Jener verbindet zwei ganz heterogene Texte (Nietzsches „Nachtlied" und 1. Kor. 13) zu einem „Introitus und Hymnus" auf die aus nächtlichen Tiefen unstillbar empordrängende Liebe. Die Textworte, welche die drei Solisten und der Chor singen, sind diesem so ganz nach innen gewandten Ekstatiker nur äußere Mittel, die er braucht, um in der herben Süßigkeit seiner leidenschaftlichen Tonsprache das unaussprechliche Erleben sich abzuringen. Wie anders danach Hermann Suter! Auch er meist knapp in der neunteiligen Anlage seines Lobgesangs, aber einfach, klar, in großen Linien, stark extensiv! Neben Weisbach verdient diesmal ausdrückliche Erwähnung das erlesene Quartett: Merz-Tunner, Philippi, Aug. Richter, Herm. Schey. *S.*

*

Basel. Aus den Programmen der letzten beiden Sinfonie-Konzerte seien der „Don Quichote" von Strauß und Bartoks „Tanzsuite", beide unter Suter trefflich aufgeführt, hervorgehoben. Wenig Eindruck dagegen machten Malipieros „Impressioni dal vero". Mit gemischten Gefühlen verließ man das Kammer-Konzert Edwin Fischers, in dem man einmal mehr die Fähigkeiten sowohl des Dirigenten als des Pianisten bewunderte, um so mehr aber erstaunt war, daß ein Musiker vom Range Fischers bei Bach, von dem das Klavierkonzert in d moll und das Konzert für drei Klaviere in derselben Tonart geboten wurde, das Schwergewicht ins Harmonische anstatt ins Lineare verlegte und so den Werken geradezu Gewalt antat. Die „Société Motet et Madrigal", unter der Leitung von H. Opienski, bot im Extra-Konzert der A.M.G. eine schöne Auswahl von Gesängen von Josquin bis Sweelinck, die freilich zum Teil mehr nur den Historiker interessieren mochten, ebenso wie G. Gabrielis Sonata pian e forte. Ein Kammermusikabend von Fritz Hirt und Herm. Suter machte uns mit Walter Geisers Suite Op. 10 und Arth. Honeggers cis moll-Sonate bekannt, zwei frisch klingenden Werken modernster Fraktur, denen man gerne wieder begegnen möchte, und die zudem trefflich wiedergegeben wurden. — Das Theater hat zwei Versprechen eingelöst mit den Aufführungen von Wagners „Meistersingern" und Hans Hubers „Simplicius". Jene erklangen in alter Frische und auch dieser birgt eine Fülle von Schönheiten, wenn uns auch Huber als Kirchen- und Instrumentalkomponist schließlich mehr zu sagen hat. Um beide Aufführungen machten sich besonders Gottfr. Becker als Dirigent und Dr. Wälterlin als Regisseur verdient. Als ein Werk von größter Originalität und Ursprünglichkeit erwies sich Strawinskys „Geschichte vom Soldaten". Walter Jensen als Soldat und Regisseur und Becker, der das Miniaturorchester leitete, seien besonders hervorgehoben. *Hans Ehinger.*

*

Braunschweig. Das wichtigste musikalische Ereignis des Winters war die Aufführung des neuesten Werkes, der „Sinfonia engiadina" von Franz Mikorey, die er in St. Moritz während der Sommerfrische komponierte und in großen Ausmaßen hielt; er schildert nicht rhapsodisch wie sein Freund R. Strauß in der Alpensinfonie, sondern in den üblichen vier Sätzen die Hochgebirgswelt. Die reine Instrumentalmusik genügt ihm nicht, darum ergänzt er das Riesenorchester im Finale durch ein Soloquintett, achtstimmigen gemischten Doppel- und Kinderchor, die den Schöpfer aller Naturschönheiten im Hohenliede christlicher Liebe (1. Korinther 13) preisen. Die einzelnen Teile entwickeln sich logisch und stehen im engsten Zusammenhang mit dem Grundgedanken, alle sind von dem poetischen Gemüt und dramatischen Temperament des Meisters durchglüht. Die Mittel des Ausdruckes, vierfach besetzte Bläser, 8 Hörner, 6 Pauken, 2 Harfen, Orgel, Celesta usw., entsprechen der Größe der Gedanken und wirkten ethisch läuternd, am Schluß erschütternd. Das Quintett unserer Oper: Kleppe, M. Wallas, K. Fenner, Ch. Wahle und Ad. Jellouschegg, der von Mikorey gegründete, über 400 Mitglieder zählende Musikfestchor, ein von 200 stimmbegabten Schülern der höheren Knabenschulen gebildeter Kinderchor und die durch das Philharmonische Orchester verstärkte Landestheaterkapelle, für deren Witwen- und Waisenkasse das Konzert stattfand, setzten unter der begeisternden Führung unseres Generalmusikdirektors alle Kraft für das volle Gelingen ein. — Das von Fritz Voigt nach Theo Bachenheimers Austritt

allein geleitete und sich eines hohen künstlerischen Rufes erfreuende Operettenhaus hatte mit der Uraufführung „Baron von Greifenstein" vom Kapellmeister des Hauses Wilh. Bachenheimer einen glücklichen Treffer, denn die Wiederholungen spielen allabendlich vor ausverkauftem Hause. Der mit Karl Ludwig gemeinsam bearbeitete Text steht hoch über der heutigen Marktware und ist geeignet, den Ruf der ganzen Gattung zu verbessern. Fast alle Nummern zeichnen sich durch gefällige Melodien, straffen, oft zündenden Rhythmus und flottes Zeitmaß aus; dabei belastete der Komponist nie sein künstlerisches Gewissen, sondern siegte durch Heiterkeit und Lächeln: er befriedigt alle, die das Schöne auf dem Marktplatze des Lebens suchen. Mehrere große Bühnen haben dem Vernehmen nach jetzt schon das Werk erworben, das vielleicht von hier aus einen Siegeszug antritt. *Ernst Stier.*

*

Breslau. (Oper.) Mit dem Ende der vorigen Spielzeit hat Heinz Tietjen, ein hochbegabter Bühnenleiter, Breslau verlassen und die Direktion der Charlottenburger Oper übernommen. Dazu habe ich selbst — leider — ihm den Weg geebnet durch ein vom dortigen Magistrat erbetenes Gutachten. Sein Nachfolger als Intendant des Breslauer Stadttheaters wurde Joseph Turnau, der bisher Oberspielleiter an der Wiener Staatsoper und zugleich dort Professor an der Opernschule der Musikakademie gewesen ist. Seinen höchsten Trumpf spielte er schon am ersten Abend seiner hiesigen Tätigkeit aus, die Inszenierung von „Cosi fan tutte". Er faßt das tolle Possenzeug als Parodie der alten opera buffa auf und gibt es als Spiel im Spiel. Man sah auf der großen Bühne des Stadttheaters eine kleine Bühne des Rokokotheaters mit Kulissen und Soffitten und einem Vorhang als Scheidewand zwischen Schein und Wirklichkeit und darüber in goldenen Buchstaben den Titel „Cosi fan tutte". Theaterlogen auf der Hauptbühne verstärkten den Eindruck, als ob sich auf einer Liebhaberbühne der Spieltrieb einer aristokratischen Gesellschaft in Faschingslaune betätigen wollte. Die handelnden Menschen wurden behandelte Theaterpuppen; sehr dezent deutete man das durch marionettenhafte Figuration und maschinelle Symmetrie der Bewegungen an. Sehr erfreulich war die starke Musikalität der Spielleitung, die aus dem Geiste und den Formen der Musik heraus gestaltete. Der Vorzug der Turnauschen Auffassung bestand darin, daß man über die Unmöglichkeit der Handlung, die dieser Oper bisher immer schädlich war, gar nicht nachdachte; denn — wie Sophie Faninal sagt — „das Ganze war halt eine Farce", aber eine mit Geist und Geschmack folgerichtig durchgeführte. Mahlaus Dekorationen, Mehlichs orchestrale Filigranarbeit und die Solisten wirkten mit der Spielleitung sehr gut zusammen. Turnau und Mahlau hatten mit ihrer Vorliebe für grotesk-artistische Reize noch einen unbestrittenen, berechtigten Erfolg beim Johann-Strauß-Jubiläum. Die von Seidelmann dirigierte Operette „Indigo" ist musikalisch ein echter blütenreicher Strauß, aber die Geistesarmut der Handlung schadet ihr. Die Neigung, exzentrisch zu stilisieren, hatte auch in „Hoffmanns Erzählungen" noch gute, durch Uebertreibungen freilich geschmälerte Wirkungsmöglichkeiten, doch am „Tannhäuser" fand die Modernitis der Inszenierung kein recht taugliches Objekt mehr. Die Torheiten der modernsten Bühnenbildnerei zeigten sich am deutlichsten bei dem Versuche Becker-Huerts, das natürliche Konterfei des „Barbiers von Sevilla" symbolisch-expressionistisch zu karikieren. Die beste Neuheit war Janaceks „Jenufa", ein starkes, eigenartiges Werk. Das kann ich nicht sagen von der komischen Oper „Das verfemte Lachen" von Cortolezis, der im Oktober an die Spitze unserer Opernkapellmeister getreten ist. „Li-Tai-Pe" von Franckenstein (der die zweite Aufführung seiner Oper hier dirigierte) hat wertvolle Lyrik, ist aber theaterblutleer und wirkt daher nicht stark. Das Operchen „Die galante Stunde" von Ravel hat französischen Esprit und auch sonst manches Delikate, z. B. Scherz, Ironie und Satire, aber keine tiefere Bedeutung. Diese „spanische Stunde" hat kein Gold im Munde, doch etliche gut geprägte Silberlinge. Daran schloß sich die Tanzpantomime „Der Dämon" von Krell mit der Musik von Hindemith. Der langweilige dämonische Hokuspokus wäre mir vielleicht klarer geworden, wenn mich nicht die chronische Finsternis im Theater gehindert hätte, die kitschigen Tanzbezeichnungen zu lesen. Hofmannsthal und R. Strauß haben „Die Ruinen von Athen" bearbeitet und dadurch für die moderne Bühne retten wollen; aber es ist der Kleisterarbeit und Wortedrechselung des Textschreibers nicht gelungen, neues Leben aus den „Ruinen" blühen zu lassen. Viel besser wirkten die vorangestellten Szenen nach Mozarts Ballettmusik „Les petits riens". Helga Swedlund hat nach Mahlaus hübschen Entwürfen ein Meißener Kabinett allerliebst gestaltet und musikverständig belebt. Sie war auch die Leiterin des Zyklus „Der Tanz im Wandel der Zeiten"; der Titel versprach mehr, als die Ausführungen erfüllten. — Ueber die „wirtschaftliche Krisis" des Stadttheaters und die Polemik gegen seine unökonomische Verwaltung werde ich berichten, wenn die Verhandlungen ein festes bestimmtes Ergebnis erreicht haben werden.

Dr. *Paul Riesenfeld.*

*

Chemnitz. Frau von Zschinsky-Troxler (Mailand) führte uns mit anmutiger Geigenkunst an die Quellen alter Musik von Vitali und Stamitz. Zum andern vermittelte Generalmusikdirektor Malata mit der Städtischen Kapelle die Bekanntschaft mit einer großen Sinfonie in f moll von Rudolf Dost (Dresden), der den Beweis erbrachte, daß auch mit überkommenen Ausdrucksmitteln noch gehaltvolle Musik geschrieben werden kann. Unter Dr. Dulles Leitung spielte Prof. Wille (Dresden) die B dur-Suite für Cello allein von Bach und ergänzte die Chemnitzer Straußtage durch die Sonate Op. 6 im Verein mit Gust. Willi Mayer, wozu Marg.



Richard Strauß am Dirigentenpult

Dorp mit ihrem Glockensopran Straußlieder beisteuerte. Zum zweiten Male innerhalb weniger Wochen erklang, diesmal mit der Singakademie fein ausgearbeitet von W. Steffen, „Die Schöpfung". Wie schon seit Jahren brachte der Paulichor unter P. Geilsdorf das „Weihnachtsoratorium" von Bach, wobei Trude Liebmanns kräftiger Sopran wieder einmal zu hören war. In beiden Chorwerken leisteten neben den heimischen Künstlern D. Lehmann (Sopran), W. Hennig (Tenor), E. Jügel (Tenor), K. Wustner (Baß) noch Tr. Seek (Alt, Dresden) und K. Becker (Baß, Breslau) wirklich gediegene Dienste. *W. R.*

*

Dresden. (Lortzing-Feier.) Man hat in dieser an Neuheiten armen Spielzeit trotzdem darauf verzichtet, den 75. Todesgedenktag des Meisters der deutschen komischen Volksoper mit der Urständ einer weniger bekannten Schöpfung (etwa „Die beiden Schützen", „Rolandsknappen" usw.) festlich zu begehen. Aber die Feier fand am Todestage statt, nicht wie öfters in Dresden üblich, post festum. Man hatte dafür ein in der Gunst des Publikums feststehendes Werk neu ausgestattet: Der Waffenschmied. Die Gestalter des Bühnenbildes Hasait und Pältz schufen wirksame Innendekorationen, die allerlei darstellerische Möglichkeiten

ergaben. Fantos Trachten fügten sich farbenprächtig ein. Dr. Reuckers Regie war auf Reinigung des Textes, auf Belebung der Massen und auf Mannigfaltigkeit der einzelnen Gruppenbilder bedacht. Kapellmeister Kutschbach, mit der Lortzing-Weise wohl vertraut, wahrte den Stil, sorgte auch für eine unaufdringliche auf Schritt und Tritt erkennbare Wiedergabe der Feinheiten des Orchesters. Im zweiten Akte erfreute ein anmutiger ländlicher Tanz aus Lortzings „Hans Sachs" das Auge. Die Mitwirkenden waren mit Lust und Liebe bei der Sache. — Dr. *Erich Fischer* hat sich mit seinen alten musikalischen Komödien (Singspielen) in den Schutz der Bayrischen Landesstelle für Kunstpflege begeben und unternimmt nun, wie früher, als er noch in Berlin tätig war, Gastspielreisen. Sein Wirken bedeutet eine verdienstliche Kunsttat, zur Rettung des Geschmacks der Menge aus der Not der Jazz-Krankheit. Erich Fischer hat nach Texten von Helene Fischer unter Benutzung von Melodien Joh. Friedr. Reichardts, des ersten Komponisten Goethescher Dichtungen, ferner Weigls, Dittersdorfs, Lortzings und Offenbachs eine Anzahl heiterer Bühnenstücke geschaffen, die mit einfachen szenischen Mitteln aufführbar sind. Seine Helfer unterstützen ihn dabei vortrefflich, so Grete Jörn, Otto Hildebrandt und Herm. Enderlein. Das „Prinzeßchen" mit Reichardts Musik tat seine Schuldigkeit, desgleichen „Die Spieluhr" in Lortzingschem Aufputz. Bei Offenbachs „Dichter" bedauerte man, daß nicht eines der vielen Originalwerke („Fortunios Lied", „Ehemann vor der Tür") gewählt worden war. Die Aufführungen fanden im Saale der Volkswohlgemeinde statt, aber der Gedanke der Wiedererweckung intimer Singspiele könnte sehr nutzbringend in den Morgenfeiern des Schauspielhauses verwertet werden, an Stelle der dortigen konzertartigen Veranstaltungen. Hier stünde statt des Klaviers auch ein entsprechendes Kammerorchester zur Verfügung.

*

Frankfurt a. M. Der Schwerpunkt der musikalischen Ereignisse der bisherigen Saison lag diesmal nicht auf dem Gebiet der Oper. Seit unserem letzten Bericht gab es dort drei Neueinstudierungen: Zum Johann-Strauß-Jubiläum, die von Korngold bearbeitete Operette „Eine Nacht in Venedig", Verdis „Othello" und als Fortsetzung der Neuaufnahme von Wagners Ring den „Siegfried". Sämtliche Werke kamen unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauß und der vorzüglichen Regie von Lothar Wallerstein als abgerundete Leistungen heraus. Krauß ist ein gewandter Dirigent, der am besten musiziert, wo es auf farbige Klangwirkungen im Orchester ankommt. Daher brachte der „Siegfried" musikalisch den stärksten Eindruck; besonders der letzte Akt mit den hervorragenden gesanglichen Leistungen der Brünhilde (Beatrice Sutter-Kottlar) und des Siegfried (Otto Fanger) hinterließ eine tiefe ergreifende Wirkung. — Die Museumskonzerte mit dem Opernhausorchester unter Krauß und die Veranstaltungen des Sinfonieorchesters unter Ernst Wendel wetteifern mit gleichwertigen Orchesterkonzerten. Unter Krauß gelang die Wiedergabe einer Reihe kleinerer Stücke von Casella am eindrucksvollsten; Wendel liegen am besten die Romantiker, doch beweist er auch in seiner Programmwahl wie in der gelungenen Interpretation eine starke Einfühlungsgabe in neuere Meister wie Stefan, Prokofieff und Bartok. Das bedeutsamste Ereignis des ganzen Konzertwinters brachte das zweitägige Strawinskyfest unter der dirigierenden und pianistischen Mitwirkung des Komponisten. Zum erstenmal hatte man in Deutschland Gelegenheit, sich eine Uebersicht über das Schaffen des heute wohl bekanntesten modernen Komponisten zu verschaffen. Man hörte die drei Liederzyklen: japanische Gedichte — Katzenlieder — Pribaoutki — ferner die Sonate, die Serenade und das Konzert für Klavier, die Bearbeitung der Pulcinellasuite für Violine und Klavier, eine Suite für kleines Orchester und schließlich die Kantate „Russische Dorfhochzeit" und die Buffooper „Mavra", also Werke aus allen Gebieten und auch aus den verschiedenen Arbeitsperioden des Künstlers, darunter allerdings zwei Werke, die auf die Bühne gehörten, um für einen deutschen Hörer zu voller Wirkung zu kommen. Als Ergebnis der zwei Abende sei kurz dahin zusammengefaßt, daß Strawinsky überall faszinierend wirkt, wo er dem heiteren Element folgt. Wo es Laune und Ausgelassenheit zu vertonen gibt, da stehen dem Komponisten packende Rhythmen und fortreißendes Temperament zur Verfügung. Hier wurzelt seine Kunst durchaus in der russischen Heimat, und deren Klänge sind für das urwüchsig Geniale auch im Formalen, im Melos, im Bau, in der Stimmführung wie in der Instrumentation maßgebend. Hierher gehören die Pribaoutki, die Suite für kleines Orchester und die Kantate: Dorfhochzeit, die auch auf die Hörer den unmittelbarsten Eindruck ausübten. In eine andere Rubrik sind die späteren Werke, die Mavra, die Kompositionen für Klavier zu rechnen. Auch hier fesselt Strawinsky durch die straffe Beherrschung aller technischen Mittel, besonders der Form und der Klangfarbe, und doch bleibt er dem romantischen Hörer hier etwas schuldig — die ergreifende seelische Emotion fehlt. Vielleicht, daß diese Arbeiten vorerst nur ein Suchen bedeuten, um eine Form zu finden, die der inneren Vorstellung endgültig entspricht. Hier gilt es noch eine Reihe dem eigentlichen Sprachgebiet des Komponisten fremde Stile, Einflüsse der kontrapunktischen Schreibweise Bachs, des linearen Melos Verdis restlos zu assimilieren. Bei der starken Persönlichkeit wird es dem Künstler vermutlich gelingen, warten wir hier die Entwicklung ab! — Inzwischen wäre es eine dankenswerte Tat, wenn auch die hiesige Bühne einmal für das Schaffen der Modernen einträte, und etwa an einem Abend die komische Oper „Mavra" und den „Petruschka" aufführte. — Unter den Mitwirkenden ragten besonders die Sängerinnen Berthe Nigier, Marya Freund, Maria Pos-Carloforti und die Sänger Kohmann und Rehfuß hervor. Alma Moodie spielte den dankbaren Geigenpart der Pergolesesuite; Strawinskys eigenartige pianistische Darstellung kam im Vortrag der Klavierwerke zur Geltung. Das größte künstlerische Verdienst gebührt dem für die Modernen so prädestinierten Hermann Scherchen, der bei der überaus schwierigen Aufgabe von dem tüchtigen, jungen Dirigenten Dr. Ehrenreich unterstützt wurde. Dr. *M.*

*

Freiburg i. B. Der Spielplan des Stadttheaters zeitigte in den letzten Wochen einige sehr bemerkenswerte Opernaufführungen: Rheingold, Armer Heinrich, Ariadne auf Naxos, Strauß' Intermezzo. Die Vorstellung der Händeloper Rodelinde (Bearbeitung Dr. Hagen) jedoch zählt durch die stilvolle musikalische und szenische Gewandung zum Besten der Saison. Die Leitung Kapellmeister Lindemanns und Opernspielleiter Hadwigers verschmolzen harmonisch und schufen eine gelungene Wiedergabe des erlesenen Werks, die Hauptrollen des Königspaares waren durch Else Link und Fritz Neumeyer imposant gestaltet. — Im letzten Sinfoniekonzert hörten wir neben Mahlers erster Sinfonie und Tschaikowskys Klavierkonzert in b moll (Solistin Vera Schapira) erstmalig Ravels impressionistische sinfonische Tanzdichtung „Der Walzer". Kapellmeister Lindemann setzt sich für das Konzertwesen mit intuitivem Können ein. Seinem Bestreben, das Verständnis für die Moderne zu fördern, dient im besonderen die Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik. Sie brachte in letzter Zeit Hindemiths Sonate Op. 26 für Violine und Klavier und sein tief innerliches Kammerwerk „Die junge Magd", vorgetragen von der Darmstädter Altistin Grete Nils und Mitgliedern des hiesigen Orchesters. Das „Marienleben" kam durch die Sopranistin Anna Ibald (Düsseldorf) zu großer Wirkung, und neben der mehr verstandesmäßig erdachten Suite für Violine und Kammerorchester Op. 38 von Wellesz (Violine Nell Ueter) hörten wir in Uraufführung zwei durch lebendige Musikalität überzeugende Werke des jungen Schweizers Ermatinger: Hymnen für Sopran (Else Link) mit Kammerorchester nach Gedichten von Morgenstern. — Auf eine 25jährige Dauer erfolgreichster Bemühung um bedeutendste Kammer- und Solistenkonzerte kann die Konzertdirektion Harms zurückblicken. In den letzten Wochen folgten sich Adolf Busch, das Ravothquartett, Frieda Kwast-Hodapp, Klinglerquartett, Pozniaktrio mit der Essener Sopranistin Eva Bruhn und die Bläservereinigung der Berliner Staatsoper unter Mitwirkung der Berliner Künstler Rose Walter und James Simon, der als Pianist mehr ansprach als mit seinem hier noch nicht gehörten uneinheitlichen Bläsersextett in fis moll. — Schöne künstlerische Reife zeigten in einem Bachabend die Freiburger Künstler Paula Roth-Kastner (Klavier) und Otfried Nils (Violine), hochentwickeltes Können die junge Basler Altistin Margarete Rüsch an einem Liederabend, von Julius Weismann feinfühlig begleitet. Eine sympathische Erscheinung ist auch der rasch aufwärts strebende Geiger Hermann Diener aus Heidelberg, der mit Mitgliedern seines Kammerorchesters unter Mitwirkung des Pianisten Schell vom Karlsruher Konservatorium einen ertragreichen Kammermusikabend veranstaltete. Dr. *Sexauer.*

*

Genua. Gehörte nicht das Carlo Felice-Theater vor dem Kriege zu den führenden Opernbühnen des Landes? Wir müssen uns derartige Fragen oft gewaltsam vorlegen. Denn, abgesehen von der übermächtigen Scala in Mailand (die durch das Walten des genialen Toscanini heute womöglich noch isolierter geworden ist), hat wohl kein anderes Theater in Italien eine so ununterbrochene Erfolgstradition aufzuweisen. Und doch wäre es falsch, nun diese anderen Theater schlechthin als „zweitklassige Provinz" zu bezeichnen. Es kommt eben ganz auf die „Stagione" und auf die „Compagnia" an, die gerade spielt und vor allem auf den Maestro, der dirigiert. Es will mich nämlich bedünken, als sei hierzulande die historisch beglaubigte Starvergötterung der

„Primadonnen“ beiderlei Geschlechtes etwas im Abflauen begriffen. Mehr als früher sieht man auf die Führung der Vorstellung als Ganzes und auf die Gesamtdarstellung. Das Musikalische ward wichtiger als das rein Gesangsmäßige. Der Stil zumal unserer deutschen Werke wird im Lande selbst studiert. Dies führt hier und da freilich zu direkt sklavischen Kopien deutscher Aufführungen, zum mindesten zu sklavischer Befolgung der Regievorschriften. So erschien mir denn die Aufführung des „Rosenkavalier“ zwar vom Partiturstandpunkt aus betrachtet recht erfreulich. Der Maestro dirigierte auswendig, und dies ohne jede Pose: will sagen, daß er die Einsätze impulsiv traf und auch die Tempi bemerkenswert richtig abschattierte. Und dennoch fehlte der Vorstellung jener Frühlingsglanz, der diesem Werke eignet. Lag es an der schrecklich konventionellen „Ausstattung“ oder an den ungleichen Stimmen? Vielleicht aber lag auch gerade an jenem Sonntag ein Trauerabglanz über den Gemütern der Darsteller, die am Nachmittage ihre geliebte Königinmutter zu Grabe getragen hatten! Immerhin sollen wir es anerkennen, daß selbst eine künstlerisch sonst nicht zu Experimenten geneigte Bühne wie die von Genua ein Straußensches Werk aufführt. Dr. *A. Neißer.*

*

Heidelberg. (Konzert.) Der Bachverein hatte im ersten Teil der Wintersaison Pflege der zeitgenössischen Musik in erster Linie auf seine Fahne geschrieben. Für je ein Solistenkonzert waren Gieseking und Fischer-Schwahner als berufene Interpreten moderner Klaviermusik gewonnen. Im Mittelpunkt der musikalischen Ereignisse stand dann die Aufführung von Gerhard von Keußlers „Jesus aus Nazareth“ durch den Bach-Verein unter Dr. H. M. Poppens Leitung. Das Werk hinterließ einen gewaltigen Eindruck. Wie im Text, so ist auch in der Musik die verinnerlichte Jesus-Gestalt das von allen Bearbeitungen des Christus-Stoffes sich Unterscheidende. Keußler verzichtet ganz auf Darstellung und Ausmalung der Lebensereignisse. Nur die Lehre kommt frei von Dogmatik mit evangelischer Innigkeit zum Ausdruck. Vereinzelte programmatische Züge treten nur z. B. bei der Ausbreitung der Lehre in Kanon und Fuge in die Erscheinung. Keußler meistert den musikalischen Apparat. In der Behandlung des Chores geht er eigene, imponierende Wege. Das läßt über manche Dickflüssigkeit im Orchestersatz wegsehen. Das Ganze fesselt von Anfang bis zu Ende. Chor und Orchester (das verstärkte städtische) wurden ihrer Aufgabe sehr gut gerecht. Poppen führte mit großer Sicherheit. Die Aufführung war technisch und musikalisch eine sehr gute Leistung. — Im Rahmen der Konzerte des Pfälzischen Landessinfonieorchesters brachte Ernst Boehe unter anderem das Konzert für Violoncello und kleines Orchester von Ernst Toch, das von einem Teil des Publikums heftig abgelehnt wurde. Eigentlich unbegreiflicherweise; das Werk zeigte sich als eine mit großer Musizierfreudigkeit hingeworfene, sehr ernst zu nehmende Arbeit nach gemäßigt modernem Zuschnitt. Leider litt die Wiedergabe unter der schlechten Leitung des Komponisten, der nicht zum Dirigenten geschaffen zu sein scheint. — Die städtischen Sinfoniekonzerte leitete diesen Winter Prof. Klemens Kraus-Frankfurt. Er erfüllte die in ihn gesetzten Erwartungen nicht ganz. Dr. *L.*

*

Kaiserslautern. Die Oper unter Dr. Müller-Prem bietet Gutes, solange sie sich auf „chorlose“ Werke beschränkt; denn schon numerisch werden wir es nie auf einen guten Chor bringen. Analog dem nur das Schau- und Lustspiel kultivierenden „Landestheater für Saar und Pfalz“ will die Intendanz die Oper zur „Pfälzischen Städtebundoper“ ausbauen. Es wird Sache der Städte Landau, Neustadt, Pirmasens, Speyer und Zweibrücken sein, das gewiß wichtige Unternehmen durch reges Interesse — und nicht bloß dieses — zu unterstützen. — Die Herbstkonzerte der großen Chorvereinigungen sind vorüber, und es kann ein erfreulicher Hochstand der Gesangskultur, wie eine gute Auslese in der Literatur durch die Leitungen festgestellt werden. An prominenten Persönlichkeiten hörten und hören wir Vecsey, Erb, Waltershausen, Atterberg, an auswärtigen Chören die römischen Sänger und die Don-Kosaken. Von neuer Musik erregten Kompositionen des Windsperger-Schülers Hans Oskar Hiege Interesse. Der Schulgesangskurs der Professoren Simon Breu und Markus Hoch war von ungefähr 400 Lehrern besucht. — Das 2. pfälzische Musikfest will uns die Achte von Mahler bescheren.

*

Leipzig. Das Gewandhaus brachte als Uraufführung W. v. Baußnerns „Hymnische Stunden“, einen Zyklus für Streichorchester. Das eben ist das Sonderbare, daß ein Komponist unserer klangverwöhnten Zeit aus einem „Evangelium“ benannten Stück die feierlichen Bläser hinauswirft, einen „Dithyrambos“ unter Verzicht auf das heutige Fundament des Orchesterklanges schreibt und einen „Prolog“ mit dem Streichorchester allein (ohne eigentlich zeichnerische Kraft) bestreitet. Der starke Beifall nach der Aufführung mag in erster Linie auf den hohen ethischen Willen des Komponisten und seine meisterhafte Satztechnik im selbsterwählten Ensemble bezogen werden; denn wesentlich Neues sagt das achtbare Werk uns Heutigen nicht. Ein ähnlicher Fall ist Hauseggers „Natursinfonie“, eine von höchstem sittlichen Ernst getragene Auseinandersetzung des Orchester-Meisters mit den allgewaltigen Stimmen der erhabenen Hochgebirgsnatur, ein Werk, das seiner Entstehung nach allerdings Jahrzehnte zurückliegt, dessen auffälliger Wagnerismus der Instrumentation also verständlich ist, aber den geistigen Gehalt uns Heutigen nicht eingänglicher macht. In anderem Sinne rückblickend ist Reznicek in seinen Variationen zum Chamisso-Thema „Der Zopf, der hängt ihm hinten“, welche die launige Angelegenheit des rotierenden Zopfträgers durch ein köstliches, altväterliches Thema kennzeichnen und in trefflich gearbeiteten Abwandlungen beobachten: ein liebenswertes Werk voll versöhnlichen, weltweisen Humors. Als ein Stück, das den Atem unserer Zeit hat, empfand man angenehm Paul Hindemiths Konzert für Orchester, das sich etwa in der Formachtung, der „neuklassischen“ Kontrapunktik, der Ironie und dem Witz der Holzbläser dem letzten Schaffen Strawinskys artverwandt zeigt. Blieb also als höchster künstlerischer Ertrag der letzten Gewandhauswochen Furtwänglers Aufführung der „Eroica“ und seine prachtvolle Wiedergabe von Regers „Hiller-Variationen“. — Die Oper hat eine hervorragende Elektra-Aufführung herausgebracht, die im Orchestralen unter Gustav Brecher gipfelte. Die Neuaufführung von Gounods „Margarethe“ hatte ihre besondere Bedeutung durch die neue Textübertragung Brechers, die dem Original metrisch genau angepaßt ist und dem Gesanglichen voll gerecht wird. — Karl Straube hat uns Bachs „Weihnachtsoratorium“ in der Thomaskirche neu beschert, und Max Ludwig die liebe alte „Schöpfung“ in prächtiger Wiedergabe des Riedel-Vereins. — Die „Internationale Gesellschaft für neue Musik“ wird ein bißchen bequem — die Programmaufstellung erfolgt nicht mehr nach erzieherischen Gesichtspunkten, sondern wird vom Zufall oder durch reisende Virtuosen besorgt. — Kompositionsabende der einheimischen Künstler Sigfrid Karg-Elert und Walter Niemann hatten starken Erfolg jenseits der Lokalbegeisterung. — Als ausgezeichnetes Bildungsmittel erfreuen sich die von der Rundfunk-Gesellschaft veranstalteten öffentlichen Sinfoniekonzerte (Leipziger Sinfonieorchester unter Szendrei) des stärksten Interesses. *A. B.*

*

Meiningen. Nicht gar zu reichlich waren die Programme der laufenden Konzertsaison mit neueren Werken ausgestattet, was man aber leicht verstehen mag, wenn man hört, daß die Thüringer Regierung aus Sparsamkeitsgründen unserem Theater und der Landeskapelle kaum ausreichende Mittel gewährt. Aber was die Kapelle unter Leitung von Peter Schmitz darbot, löste das helle Entzücken aller Musikfreunde aus. Wir hörten A. Bruckners VII. zum ersten Male, desgleichen auch Hans Gáls zierliche Puppenspiel-Ouvertüre Op. 20 und Fr. E. Kochs deutsche Rhapsodie für Violine mit Orchester, von Stefan Frenkel (Dresden) glänzend gespielt. Von besonderem Interesse für uns Meininger war die Aufführung von Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Bach, welches Werk von K. H. Pillney für Klavier und Orchester bearbeitet worden ist. Das wundervolle Stück brachte dem geschickten Bearbeiter am Flügel starken Erfolg. Daß auch Bach, Beethoven, Brahms und Reger in hergebrachter Weise liebevollster Pflege sich erfreuen, daß auch einige Opern, Jugend- und Volkskonzerte in dankenswerter Weise veranstaltet wurden, sei der Vollständigkeit halber erwähnt. Die erste Hälfte der Winterspielzeit schloß die Aufführung der „Jahreszeiten“. *L.*

*

Oldenburg i. O. Die von Werner Ladwig geleitete Oper des Landestheaters begann die Spielzeit mit einer festlichen Aufführung der „Meistersinger“ (in der Titelpartie: der edle markige Bariton Michael Dietz). Busonis „Arlecchino“ und Strawinskys „Feuervogel“ interessierten durch die pittoreske Intensität der Wiedergabe. Bizets „Carmen“, von Ladwigs rassiger, rubatoseliger Leitung beflügelt, wurde zum Erlebnis. Neben Ladwig wirkt als routinierter Repertoirkapellmeister Willy Schweppe, der die Erstaufführung von Hans Gáls komischer Oper „Die heilige Ente“ mit erfolgreicher Sachlichkeit dirigierte. In dieser Oper, der Arbeit eines kultivierten Eklektikers, gleicht der Farbenteppich der Instrumentalklänge den inneren Bruch des Werkes zwischen dem mozartisch leichten Libretto und der straußisch-wagnernd einherstolzierenden Musik aus. Durch einen vorzüg-

lichen Solistenstamm werden die Aufführungen zu Festen schöner Stimmen. Genannt sei nur der lyrische Tenor Willy Sperbers und der jugendliche, in jauchzender Höhe strahlend schöne Sopran Wally Tiedes. — In den Sinfoniekonzerten, die unter Ladwigs Stab die Tradition der ehemaligen Hofkapelle fortführen, stehen neben der Pflege klassischer Werke (u. a. Brahms' e moll-, Bruckners „romantische", Tschaikowskys f moll-Sinfonie) zahlreiche Aufführungen zeitgenössischer Musik: Hindemiths Violinkonzert; Rudi Stephans Musik für Streichinstrumente; Frankensteins Variationen über ein Thema von Meyerbeer, die durch virtuose Technik fesseln; Richard Wetz' 2. Sinfonie, das allzu redselige Werk eines Brucknerepigonen, der sich in den formalen und melodischen Spannungen des ersten Satzes erschöpft. Solistisch wirkten mit: Celeste Chop-Groenevelt, die mit einer apathischen Wiedergabe von Schumanns Klavierkonzert a moll enttäuschte, während die jugendliche Altistin Erna Schlüter vom Mannheimer Nationaltheater Mahlers Kindertotenlieder mit verhaltener Innerlichkeit sang, die geistige Beherrschung aber noch schuldig blieb.

Friedrich W. Herzog.

*

Reykjavík (Island). Am Polarkreis, in Islands Hauptstadt, bekommt das Musikleben schon einen europäischen Anstrich. Das Land ist auch allmählich leichter erreichbar geworden, als es früher war. Schon in drei bis vier Tagen (gegen früher drei bis vier Wochen) kommt man in diesem Jahre vom europäischen Kontinent nach Island. In den letzten Jahren haben Künstler von Namen, meistens während der Sommermonate, das entlegene „Hellas des Nordens" besucht. Teils werden diese Gäste durch die Naturschönheiten und die historischen Eigenheiten des Landes hingelockt, aber teils werden sie auch schon durch die Initiative der Isländer selbst hinberufen. Unter den Künstlern, die im letzten Sommer und Herbst in Island bezw. Reykjavík konzertierten, wären zu nennen der Dortmunder Konzertmeister Schmidt-Reinecke, der in Island schon früher tätig gewesene deutsche Pianist Kurt Haeser, der einheimische Straube-Schüler Organist Páll Isólfsson, ebenso der einheimische Pianist Haraldr Sigurdsson und Unterzeichneter, beide letztgenannten mit ihren als Sängerin und Pianistin tätigen österreichischen Frauèn. Im Oktober spielte der ungarische Geiger Telmányi noch in sieben Konzerten, wozu ihm im voraus Honorar und freie Reise gesichert waren. Weitere Unternehmungslust bewies es, daß der Stadtrat neulich auf Antrag des Unterzeichneten beschloß, das größere Risiko eines Defizits bei einem diesjährigen Besuch eines deutschen Orchesters zu übernehmen. Man sieht, daß eine relativ schnelle musikalische Entwicklung vor sich geht, wenn auch eine eigentliche Musikorganisation noch nicht besteht. Am beliebtesten sind erklärlicherweise immer noch die Gesangskonzerte und es treten denn auch häufig einheimische und ausländische Gesangssolisten verschiedener Qualitäten erfolgreich auf. Der musikalische Einfluß kommt, dank der Isländer, die in Deutschland studiert haben und teils auch dort weiter tätig sind, fast ausschließlich von Deutschland. *Jón Leifs.*

*

Stettin. Die erste Hälfte unserer Konzertzeit setzte mit Volldampf ein; leider stand wie überall der pekuniäre Erfolg hinter dem künstlerischen zurück. Im ersten Sinfoniekonzert des Musikvereins fesselten besonders Max Regers „Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin", auch Max Schillings „Hexenlied" mit Dr. E. Drach als Rezitator, gefiel. Rob. Wiemann am Pult zeigte seine hervorragenden Qualitäten, nicht minder in einer prächtigen Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms, anläßlich des ersten Chorkonzerts unseres Musikvereins. Der trefflich disziplinierte Musikvereins-Chor zeigte unter Rob. Wiemann in einem Kirchenkonzert in St. Jakobi sein großes Können. Erstklassische Veranstaltungen hörten wir in unserer ungemein rührigen Theatergemeinde. Hier brachte uns Rob. Wiemann im ersten Sinfoniekonzert neben Haydns G dur-Sinfonie die Lustspiel-Ouvertüre von F. Busoni, dazu Adolf Busch mit dem meisterhaft gespielten Violinkonzert in A von Mozart; ein Kammermusikabend der Theatergemeinde mit Mozarts „Klarinetten-Quintett" und dem Forellen-Quintett von Schubert, dazu Cida Lau als blendende Mozartsängerin, war ebenfalls ein Erfolg. Auch in den beiden Volks-Sinfoniekonzerten unseres Städt. Orchesters unter Rob. Wiemann wurde Bestes geboten: Haydns Sinfonie mit dem Paukenschlag, Schuberts Rosamunden-Ouvertüre, Beethovens Vierte und als Novität die Ouvertüre „Reineke Fuchs" von K. Bleyle. Als bewährte Solisten ließen sich die beiden Konzertmeister: Kurt Bautz und Hans Weiße, sowie die einheimischen Sängerinnen Marta Jühefs und E. Gehrmann-Bautz mit Erfolg hören. Unser Lehrer-Gesangverein konnte sein 100. Konzert unter seinem langbewährten Chormeister Rob. Wiemann festlich in jeder Beziehung begehen; festlich wie immer war auch eine Meistersinger-Aufführung im Stadttheater, veranstaltet von der hiesigen Richard Wagner-Gedächtnis-Stiftung, die auf ein 20-jähriges, an Erfolgen reiches Bestehen zurückblicken kann. Hervorragende Gäste unserer prominenten Bühnen schufen echte Meistersinger-Stimmung. Vasa Prihoda, der junge böhmische Elitegeiger, war der Solist des ersten Winterkonzerts der Rich. Wagner-Gedächtnis-Stiftung. Die vereinigten katholischen Kirchenchöre veranstalteten unter Dr. Fr. Meckes Stabführung ein Cäcilien-Fest mit äußerst achtbaren choristischen Leistungen. Alfred Döring, der überaus tüchtige und erfahrene Unternehmer der Simonschen Abonnementskonzerte, brachte wie gewöhnlich die Kapazitäten des Konzertpodiums: die Sixtinischen Sänger, Lauritz Melchior, H. Schlusnus, F. Brodersen, Karin Branzel, Dußlina Giannini, Claire Dux, Myra Mortimer; die drei Meister am Klavier: E. von Sauer, K. Ansorge, W. Gieseking, dazu F. von Decsey und das Leipziger Gewandhaus-Quartett, fürwahr eine köstliche Reihe künstlerischer Taten. Mit schönstem Erfolg ließ sich auch unser einheimisches Künstlerpaar Erich Rust (Klavier) und Annelies Rust (Sopran) hören, während ich über die sogenannten Einführungskonzerte, die oft recht zweifelhaften Darbietungen galten, als Generalprobe für die Reichshauptstadt, lieber schweige. *Julius Zarest.*

*

Turin. Die abseits von der großen internationalen Heerstraße gelegene, vornehm gut bürgerliche Stadt Turin gehört von alters her zu jenen, in denen man Musik nicht bloß liebt, in denen man nicht nur auf das Auftreten der Stars nervös gespannt wartet, sondern in denen in den Familien wirklich eifrig gute Musik gepflegt wird. Die „Gesellschaft der Kunstfreunde" trägt diesen Titel also hier zu Recht. Fast möchte man von einem regelrechten Turiner Musikleben in unserem Sinne sprechen, wenn nicht die Tradition der allzuschnell einander ablösenden gastierenden Theatertruppen, zum mindesten den Begriff „Opernleben" nicht recht aufkommen ließe. Und doch gibt es in dieser mittelgroßen Stadt heute bereits zwei Theater, in denen gute Opernvorstellungen zu hören sind. Es ist das altbekannte Teatro regio, also das Kgl. Theater, wo man zurzeit u. a. Giordanos „Cena delle beffe" ausgezeichnet aufführt. Daneben aber existiert seit wenigen Wochen das „Teatro di Torino". Stolz bezeichnet es sich selbst als „das" Theater von Turin. Hat es doch ein steinreicher Seidenfabrikant unternommen, aus einem alten baugebrechlichen Volkstheater ein schmuckes, auch uns modern anmutendes Theater umzugestalten. Es ist das das erste wirklich modern eingerichtete Theater Italiens. Zwar wurde die alte Barock-Innenarchitektur stilistisch zum Glück (!) nicht umgebaut, aber die sehr geschickte Art, wie z. B. die Bühne auch zu Konzertzwecken umgewandelt werden kann, zeugt allein schon von dem gediegenen Ernst, der den hochgebildeten Mäzen geleitet haben mag. Leider habe ich die Aufführung der Straußschen „Ariadne" versäumen müssen. Was ich aber darüber von fachmännischer Seite höre, beweist mir, daß man durchaus ernsthaft in den Geist dieses Werkes eingedrungen ist, das ja freilich, wie kaum ein anderes von Strauß, geradezu prädestiniert für Italien ist. Dafür konnte ich aber einem der Abonnementskonzerte beiwohnen, die hier unter Leitung Vittorio Guis, eines noch jugendlichen Maestro, an Sonntagnachmittagen veranstaltet werden. Ich wurde sofort in Bann geschlagen von der suggestiven Art, mit der der Dirigent die „Pastorale" absolut beethovenisch naturselig interpretierte; die Szene am Bach habe ich selten derartig reich nuanciert und gleichsam in die Farben des Waldes getaucht empfunden wie hier. Es gab auch eine Novität: ein Concerto grosso für Streicher und obligates Klavier von dem in Amerika lebenden Schweizer Ernst Bloch, ein formgewandtes, wenn auch nicht eben sehr erfindungsstarkes, aber sehr wirkungsvolles Werk. Zum Schluß folgte noch die Oberon-Ouvertüre, auswendig (wie auch die Pastorale!) dirigiert und mit einem feurigen Schwung sondergleichen hingelegt! Der Beifall klang echt und innerlich. Dr. *A. Neißer.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Chemnitz. In Chemnitz erlebte ein Kammerkonzert für Violine, Flöte und Horn mit fünf Nebeninstrumenten (Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Kontrabaß) von Theodor Blumer (Dresden) durch Mitglieder der Städtischen Kapelle unter Leitung des Generalmusikdirektors Malata seine beifällig aufgenommene Uraufführung. *W. Rau.*

*

Dresden. (Uraufführung im Opernsinfoniekonzert.) Kurt Strieglers Balladen für Bariton wurden von Fritz Busch im

Sinfoniekonzert der Reihe B zur Uraufführung gebracht. Der Text der etwas gleichartigen Dichtungen entstammt der Feder Franz Langheinrichs; er schwelgt in Gefühlsstimmungen und entbehrt des heiteren Einschlags nicht. Die Musik verstärkt die Breite der Textanlage, aber Striegler versteht sich auf lyrische Orchesterfarben und weiß auch die Gesangslinie herauszuheben. Friedrich Plaschke war den Werken ein meisterlicher Interpret. In den lebhaften Beifall wurde auch der Komponist einbezogen. Haydns Glockensinfonie leitete den Abend ein. Busch nahm die Tempi etwas ungewöhnlich langsam. Am Schluß des Konzerts standen die Rätselvariationen (Enigma) des englischen Tonsetzers *E. Elgar*. Das Werk mutet heute etwas verblaßt an. *H. Pl.*

*

Düsseldorf. Nach Alfano und Malipiero ging als dritte Italiensympathie nun O. Respighi's „Belsazar" mit nur Achtungserfolg in Szene. Die Fabel vom Teufel „Belsazar", der irdische Ehepraxis sucht und dabei hereinfällt, bleibt unplastisch und humorlos. Die Musik tut instrumental des Guten zuviel, klingt oft nicht übel, könnte aber bei aller lyrischer Absicht charakteristischer und substanzkräftiger sein. Mit Geschick sind archaisierende und volkstümliche Elemente verwendet. Die Aufführung unter E. Orthmanns musikalischer und Prof. d'Arnals szenischer Leitung war tüchtig, ohne ernstlich helfen zu können. *E. S.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Fritz Stege: Das Okkulte in der Musik. Beiträge zu einer Metaphysik der Musik. 1925. Ernst Bisping, Münster i. W.

Der Hauptwert dieses Buches liegt in den umfänglichen historischen Partien und der Verarbeitung sonst meist unbekannter und unbeachteter Literatur. Gleichzeitig will aber der Verfasser damit den Grund zu einer „Okkulten Musikästhetik" legen: Die Musik resultiert aus der Natur. Der menschlichen Persönlichkeit fällt nur die Rolle einer passiven Objektivität im Sinn des Vermittlers oder Mediums zu. Der Verfasser schließt sich den Worten H. Riemanns an, wonach das Alpha und Omega der Tonkunst überhaupt nicht die wirklich erklingende Musik sei. „Das Wesen der Musik ist nicht Ton, sondern Offenbarung. Ihr Ursprung ist nicht menschlicher, sondern ultramundaner, transzendentaler Natur. Ihre Entwicklung ist als eine Funktion geheimnisvoller Seelenkräfte abhängig von außerirdischen Faktoren, an denen die Seele als Emanation des universellen göttlichen Prinzips partizipiert." Nach Stege ist der Okkultismus die „Nachtseite" der Wissenschaft. Die gemeinsame Basis von Musik und Okkultismus heißt Natur. Solange der Verfasser uns als vielbelesener Historiker durch Länder und Zeiten führt, folgen wir ihm gern. Doch bei seinen „transmundalen" Ausflügen überlassen wir ihn lieber spekulativer Einsamkeit.

*

Jahrbuch des deutschen Sängerbundes 1926. Bearbeitet von Ernst Schlicht. Wilhelm-Limpert-Verlag, Dresden-A 1, Marienstraße 16.

Dieses amtliche, nun alljährlich erscheinende Handbuch entspricht in Ausstattung und Inhalt der nicht nur zahlenmäßigen, sondern auch musikalischen Bedeutung des Deutschen Sängerbundes. Es wird außer statistisch-chronistischen Aufzeichnungen besonders auch künstlerisch praktischen Erörterungen weiten Raum geben müssen. Bekanntlich gibt es Chorvereinigungen, die wirklich Hochwertiges leisten und solche, die ihren musikalischen Dornröschenschlaf (dank gewisser nicht aussterbender Chorliteratur) immer noch nicht beendet haben. Wieviel Prozent der Mitglieder des Deutschen Sängerbundes können Noten lesen, wie viele Chormeister wissen, was ein guter und ein schlechter Chor ist, und wie viele kennen sich überhaupt in der Chorliteratur unserer großen deutschen Komponisten aus? — das sind keine müßigen Fragen. Aufsätze, wie der von Rud. Buck verdienen volle Beachtung.

*

Max Brod: Leos Janacek. Leben und Werk. Wiener Philharmonischer Verlag 1925.

Der Komponist ist in Deutschland in erster Linie durch die Aufführungen seiner Oper „Jenufa" bekannt geworden. M. Brod tritt in eingehenden Darlegungen für die Bedeutung Janaceks ein und sucht zugleich dessen reiches kompositorisches Schaffen weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

*

Walter Möller: Von Bach bis Strauß. Musiknovellen und Skizzen. Verlag Wilh. Möller, Oranienburg bei Berlin.

Hübsche Geschichten und Geschichtchen, die sich teils im Himmel, teils auf der Erde abspielen. Daß kein Literat, sondern ein Musiker in hoher Begeisterung für seine Kunst sie geschrieben hat, vergißt man nicht.

*

Adreßbuch schweizerischer Musiker, Musik- und Gesangsvereinigungen 1925/26. Verlag A. Friedrich, Zürich, Weberstraße 9.

Ein durch seine klare, übersichtliche Gruppierung und seine außerordentliche Reichhaltigkeit sehr nützliches und für viele unentbehrliches Buch.

*

Kamillo Horn: Ein Künstlerbild von Bundesprofessor Josef Lorenz Wenzl. Verlag „Am Brunnen", Lilienfeld.

Den Lesern der N. M.-Z. ist der Komponist von den „Deutschösterreichischen Künstlerbildern" her bekannt. Der Verfasser hat die dort erschienene Skizze in ein kleines Büchlein erweitert, um für den stillen und allzu bescheidenen Künstler zu werben.

*

Arnaldo Fraccaroli: Giacomo Puccini. Sein Leben und sein Werk. Deutsch von H. R. Fleischmann. Stein-Verlag, Wien 1926.

Diese erste Lebensbeschreibung des Opernkomponisten ist (abgesehen von den langen unnötigen Zeitungskritiken) von selten flüssiger Darstellung. Man erfährt aber auch sehr viel Interessantes über die Entstehung seiner Opern. Diese Biographie ist begeistert geschrieben, ohne sich ins Legendenhafte zu verlieren, und vermag auch in der stilistisch guten deutschen Uebersetzung zu fesseln. *A. K.*

Musikalien

E. d'Albert, Op. 33: Aschenputtel, kleine Orchestersuite, für Klavier von O. Singer. Verlag Forberg.

Das kürzlich besprochene interessante und moderne Werk, in dem ein starkes Druckversehen störte, ist nun in tadellosem Zustande zu haben. Der IV. Satz trägt den Titel: „Der Prinz und der Ritt mit den bösen Schwestern."

*

Emerich Vidor, Op. 1: Canzonetta und Humoreske; Op. 2: Heroische Elegie und Chromatischer Walzer. Verlag Raabe & Plothow, Berlin.

Fesselnde Versuche eines tüchtigen Talents, aparte Stimmungen in neuzeitlicher Sprache auszudrücken, harmonisch gewürzt, jedoch nicht atonal, die Form wahrend und bei öfterem Spielen dem Ohr sich nicht allzuschwer erschließend. Mittelschwer.

*

Theo Wünschmann, Op. 3: Fünf böhmische Tänze zu vier Händen. Verlag Steingräber.

Moderner und hier und da harmonisch kecker als die mit Recht so beliebten Slavischen Tänze Dvoraks, verdienen sie dieselbe Verbreitung, denn sie sind volkstümlich kräftig, melodisch frisch, rhythmisch packend, klangvoll und tadellos im Satz, dabei von mittlerer Schwierigkeit, vorbildliche Hausmusik. Der Furiant (Nr. 5) ist thematisch verwandt mit Dvoraks Nr. 8.

*

R. Felber: Zehn slovakische Tänze zu vier Händen. 2 Hefte. Verlag Schott, Mainz.

Den Tänzen liegen slovakische Volksmelodien zugrunde, die von rhythmischer und melodischer Durchschlagskraft sind. Der Satz ist synkopenreich und rhythmisch unruhig, sonst aber leider salopp und hält, was harmonische und kontrapunktische Sauberkeit betrifft, der Kritik nicht stand. Beide Spieler haben etwa gleiche, mittlere Schwierigkeit und haben selbständig geführte Parte, doch sind sie öfters zu nahe oder zu weit auseinander. Schade; wie schön wäre es gewesen, dieses musikalische Volksgut in vollendeter Fassung, etwa in der Art Brahms, Dvoraks oder Moszkowskys zu erhalten! *Chr. Knayer.*

*

Wilh. Koehler-Wümbach: Abendfeier in Venedig. Für zweistimmigen Frauen- bezw. Kinderchor mit Begleitung von Violine, Pianoforte und Harmonium. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Stimmungsvoll, leicht ausführbar.

*

Franz Xaver Rambold: Unser Singbüchl. Schöne alte Lieder mit Einführungen. Verlag Pössenbacher, Gebrüder Giehrl, München.

Lieder für das ganze Jahr von Dreikönig bis Weihnachten zusammengestellt, und zwar lauter wertvolles, altes, meist aber unbekanntes Volksgut. Zu jedem Lied ist eine kurze lebendige Einleitung geschrieben, für pädagogische Zwecke gut verwendbar.

Suhr-Kreikemeyer: Musikalische Erlebnisse bei Kindern. (Bücher der Bewegung. Nr. 2.) Lichtkampf-Verlag, Kettwig-Ruhr.

Zwölf Singweisen, zum Teil von Kindern erfunden, von Hans Suhr (Bremen) für Geige, Flöte und Laute gesetzt, werden hier dargeboten. In einer Einführung zu den Liedern weist Walter Kreikemeyer (Bremen) auf die meist zu wenig beachtete intuitive musikalische Begabung der Kinder hin. Die Voraussetzung eines entsprechend begabten und vorgebildeten Lehrers darf jedoch nicht übersehen werden, zumal nicht jeder, der ein Lehramt ausübt, damit auch in Wirklichkeit „Pädagoge" ist. *A. K.*

*

Walther von Kreutzburg: Zwölf Lieder für eine Singstimme und Klavier. (Eigentum des Komponisten, Auslieferung durch den Kommissionsverlag N. Simrock, Leipzig.)

Die Lieder sind sanglich und die Klavierbegleitung satztechnisch geschickt gearbeitet. Der „Einfall" spielt allerdings keine besondere Rolle, weder melodisch noch hinsichtlich der etwas vergilbten harmonischen Substanz. Viel Sequenzen und Vorhalte, bisweilen auch einige Alterierungen. Hin und wieder begrüßt man alte liebe Bekannte. In „Wenn der Flieder blüht" tritt mehrere Male wörtlich ein bekanntes „Ring"-Motiv auf. Das geht entschieden zu weit!

*

Hans Gál: Sonate für Violine und Klavier Op. 17. Verlag N. Simrock.

Ein Werk, das reich an musikalischen Werten ist und bei kongenialer Interpretation seiner zündenden Kraft unbedingt sicher sein kann. Das im ersten Satz noch vorherrschende Pathos verschwindet im weiteren Verlauf der Sonate immer mehr und macht weitgeschwungenen melodischen Bögen Platz — letzteres eine besondere Stärke des Komponisten —, doch ist die Licht- und Schattenverteilung immer harmonisch ausgeglichen. Auch in der vielfach durch irreguläre metrische Werte gekennzeichneten Rhythmik pulsiert warmes Leben. Durch schematische Verbindung der einzelnen Sätze (z. B. arpeggiertes Synkopenmotiv) ist die Geschlossenheit gewährleistet. Weit entfernt von Atonalität, bevorzugt der Komponist doch die sensible Harmonik der gemäßigten Neutöner und bringt im letzten Adagio(!)-Satz noch einige sehr feine Klangmalereien.

*

Hans Gál: Trio (E dur) Op. 18. Verlag N. Simrock.

Auch aus dem Trio spricht starkes, vollblütiges Musikertum. Die Dissonanzfreudigkeit erscheint hier noch gesteigert, doch ist durch manche lichte Stellen (wie das molto tranquillo des ersten Satzes, oder das poco piu tranquillo des Scherzos) immer wieder eine zweckmäßige Entspannung hergestellt. Die Differenziertheit der Harmonik innerhalb der mehr akkordisch als kontrapunktisch gestalteten Diktion verlangt nach einem perfekten Pianisten; von seiner Qualität hängt in erster Linie der Eindruck der Interpretation ab. Die Formgebundenheit macht dieses sonst absolut fortschrittlich konzipierte Werk besonders wertvoll.

*

Walter Niemann: Sonatine für Klavier Op. 103. Verlag N. Simrock.

Diese Sonatine beweist wieder, daß es verfehlt wäre, in Niemann lediglich den feinsinnigen Klangbildner zu sehen und ihm ausschließlich die durch besonders gewählte harmonische Kombinationen erreichte Beherrschung des mehr äußerlich wirkenden impressionistischen Klavierstils zuzuschreiben. Zugegeben, daß diese Vorzüge in der Wesensart des Komponisten besonders hervortreten, so hat er uns doch auch inhaltlich manch Bedeutsames zu sagen. So interessiert namentlich der dritte — spannungskräftige —, motivisch an den ersten anknüpfende Satz (über einen obstinaten Baß wird das erste, variierte Thema weiter gesponnen). Sehr reizvoll ist die Fughetta mit ihrem überraschenden Schluß. Dem Pianisten werden zwar keine nennenswerten manualen Schwierigkeiten geboten, doch ist immerhin subtilste Gestaltung der vielfachen klanglichen Feinheiten und Poesie des Anschlags Bedingung. *Erich Rhode.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das diesjährige *„Internationale Musikfest"* findet in *Zürich* vom 15. oder bei beschränkter Anzahl der aufzuführenden Werke vom 17.—22. Juni 1926 statt. Es sind vorgesehen zwei Kammerkonzerte, ein oder zwei Orchesterkonzerte, ein Kirchenkonzert mit kleinerem Chor, eine Opern- und eine Marionettenvorstellung. Das internationale Schiedsgericht bestimmte, daß die einzelnen Sektionen der Int. Ges. f. Mus. höchstens zehn Kammerkompositionen, darunter Werke für Orgel und Chor, sowie fünf Orchesterwerke einreichen dürfen. Die Werke für die Opern- und Marionettenvorstellung müssen kurz und von leichter Aufführbarkeit sein. Nur ein Drittel der eingereichten Kompositionen darf älter wie fünf Jahre sein.

— Die *Salzburger Festspiele 1926* dauern vom 6.—29. August. Vorgesehen an musikalischen Aufführungen: im Festspielhaus „Zauberflöte" durch die Wiener Staatsoper unter Franz Schalk, im Stadttheater „Entführung aus dem Serail" und „Fledermaus" unter Bruno Walter, „Ariadne auf Naxos" unter Clemens Krauß und Richard Strauß, die Ballette „Les petits riens" (Mozart) und „Don Juan" (Gluck) unter Heinrich Kröller, sowie die einaktige Oper „La serva padrona" (Pergolese). Die Wiener Philharmoniker werden in vier Orchesterkonzerten spielen unter Cl. Krauß, Dr. Karl Muck, Fr. Schalk und Br. Walter, zwei Chorkonzerte werden vom Wiener Männergesangverein gegeben werden; weiter sind in Aussicht genommen Kammerkonzerte mit der Bläservereinigung der Wiener Staatsoper, mit Maria Ivogün, Fritz Kreisler, Richard Mayr und dem Rosé-Quartett.

— In *Rudolstadt* wird vom 22.—24. Mai 1926 ein *zweites historisches Musikfest* stattfinden unter Leitung von Musikdirektor Ernst *Wollong*. Im Mittelpunkt des Programms stehen Werke wertvoller Meister, die in Rudolstadt vom 17. Jahrhundert bis zur Goethe-Zeit gewirkt haben (Erlebach, Chr. Foerster, Georg Gebel, Chr. G. Scheinpflug, H. C. Koch, Max Eberwein). Neben einheimischen verstärkten Vereinigungen werden die Gewandhaus-Bläservereinigung und der Madrigalchor der Staatlichen Akademie zu B.-Charlottenburg (Prof. Thiel) mitwirken. Gleichzeitig wird die Jahrestagung des Akademischen Vereins „Organum" von der Staatlichen Akademie in B.-Charlottenburg stattfinden.

— Das diesjährige *Tonkünstlerfest* des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" wird in *Chemnitz* stattfinden. Der Rat der Stadt Chemnitz hat sich zur Uebernahme der erforderlichen Garantien bereit erklärt.

— In *Dortmund* veranstalten vom 6.—9. April die *evangelischen Kirchengesangvereine Rheinland und Westfalen* ihren diesjährigen kirchenmusikalischen Kongreß.

— Verdis nachkomponierte Ballettmusik zu „Othello" wurde in Wien durch das Wiener Sinfonieorchester unter Leitung von Robert *Heger* erstmalig zur Aufführung gebracht. Das Stück machte einen so großen Eindruck, daß es wiederholt werden mußte.

— Im fünften Sinfoniekonzert des Karlsruher Landestheaterorchesters unter Leitung von Generalmusikdirektor Ferd. Wagner wurde das Konzert für Harfe und Orchester von Max *Büttner* (Harfenist der Staatsoper München) mit außergewöhnlichem Erfolg zur Aufführung gebracht.

— Das kürzlich vom Wiener Männergesangverein aufgeführte Werk „Deutschland" von Ludwig *Neubeck*, dem Intendanten des Landestheaters in Braunschweig, hatte beim Publikum und Presse großen Erfolg.

— In Nizza wird eine Oper „Madame Récamier" des Komponisten Charlespons zur Aufführung kommen, deren Text von *Herriot* stammt.

— In Frankfurt a. M. hat die Pianistin Maria *Prölß* eine „Kammermusikgemeinde" gegründet, die neue und vergessene alte Musik zur Aufführung bringen will.

— Alois *Mora*, der Oberspielleiter der Dresdner Staatsoper, wird die von Bruno Walter musikalisch geleitete „Entführung aus dem Serail" während der diesjährigen Festspiele in Salzburg inszenieren.

— In Eisenach führte W. *Armbrust* Werke von Gàl, Bulting und Bullerian mit Erfolg auf.

— Generalmusikdirektor Fritz *Busch* leitete kürzlich erstmalig ein Konzert der *Tschechischen Philharmonie in Prag* mit großem, von der gesamten Prager Presse enthusiastisch bestätigtem Erfolge.

— Kapellmeister *Mürl* vom Stadttheater in Würzburg hat für Klavier, Schlußchor und Bläser ein Werk über ein Thema aus Händels Julius Cäsar geschrieben, das im März zur Uraufführung kommen wird.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Karl *Lafite:* „Die Stunde" am Landestheater in Braunschweig.

Bevorstehende Uraufführungen:

Hans *Gál:* „Das Lied der Nacht" im April an der städtischen Oper in Berlin.

Manfred *Gurlitt*: „Wozzek" im März am Staatstheater in Bremen.
Alfred *Schattmann*: „Die Hochzeit des Mönchs" am Staatstheater in Dresden.
Karl *Willnau*: „Belcanto" in Bamberg.

Stattgefundene Erstaufführungen:

Ferruccio *Busoni*: „Turandot" in Hannover.
Modest *Mussorgsky*: „Boris Godunoff" an der Berliner Staatsoper.
Nicolai *Rimsky-Korssakoff*: „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh und von der Jungfrau Tewronia" in Barcelona.
Othmar *Schöck*: „Erwin und Elmine" in Zürich.
Richard *Wagner*: „Das Liebesverbot" in Hamburg.

Bevorstehende Erstaufführungen:

Bela *Bartok*: „Herzog Blaubarts Burg" in Dessau.
Alfredo *Casella*: „La giara" (der große Krug) in Kassel.
Hans *Gál*: „Die heilige Ente" in Tilsit.
Umberto *Giordano*: „Das Mahl der Spötter" in Gablonz.
G. F. *Händel*: „Julius Cäsar" in Augsburg, Barmen-Elberfeld, Zwickau. „Xerxes" in Kottbus und Hannover.
Leos *Janacek*: „Jenufa" in Trier.
Max von *Schillings*: „Mona Lisa" in Tilsit.
Franz *Schreker*: „Die Gezeichneten" in Hannover und Stuttgart.
Hugo *Wolf*: „Der Corregidor" in Duisburg.

Konzertwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Wolfgang von *Bartels*: Flötenkonzert in Schwerin.
Theodor *Blumer*: Streichquartett g moll in Dresden (Tonkünstlerverein).
Paul *Graener*: Ouvertüre „Juventus academica" in Leipzig (Gewandhaus).
Karl *Hoyer*: Sonate für Orgel und Violine in Chemnitz.
Paul *Kletzki*: Streichquartett c moll in Berlin. — Fantasie c moll für Klavier in Berlin.
Walter *Niemann*: „Der exotische Pavillon" für Klavier in Berlin.
Felix *Petyrek*: „Das heilige Abendmahl" für 3 Soli und Begleitung in Stuttgart.
Ottorino *Respighi*: Klavierkonzert in modo mixolidio in New York.
Peter *Schmitz*: „Aus meinem Bilderbuch", Suite für Klavier und Violine in Meiningen.

UNTERRICHTSWESEN

— Die *Provinz Sachsen* wird eine *Orgelhochschule* erhalten, deren Sitz in Aschersleben sein wird. Die Anstalt wird am 1. April dieses Jahres eröffnet werden; zu ihrem Direktor wurde der ehemalige Seminaroberlehrer *Bürgen* aus Aschersleben gewählt.

— Der vom Magistrat der Stadt *Dortmund* für das städtische Konservatorium verpflichtete Dr. Walter *Hensel* (Prag) hat seine Tätigkeit in vollem Umfange aufgenommen. Dr. Hensel veranstaltet wöchentlich für die erwachsene Jugend Singabende und in der zweiten Hälfte des Februar eine Singabendwoche, wie sie ähnlich bereits in Augsburg, Dresden, Görlitz und Kottbus stattgefunden hat. Die Kurse für Jugenderzieher haben Mitte Februar begonnen.

TODESNACHRICHTEN

— In *Berlin* starb Julius Edgar *Schmock*, der sich als Sänger, Rezitator, Komponist und Gesanglehrer einen geachteten Namen verschafft hatte, im Alter von 52 Jahren.

— In *Dresden* starb der sächsische Kammervirtuose Prof. Arthur *Stenz*, 69 Jahre alt, der lange Jahre der dortigen Staatskapelle als ausgezeichneter Cellist angehörte.

— In *Wien* starb im Alter von 80 Jahren die einst hochgefeierte Sängerin an der Oper Karoline *Gomperz-Bettelheim*.

— Aus *Paris* wird der Tod des Komponisten Emile *Paladilhe* gemeldet. Der Verstorbene wurde 86 Jahre alt und hatte besonders mit seiner Oper „Patrie" starken Erfolg.

— In *Bern* starb der Direktor des Internationalen Büros für gewerbliches, literarisches und künstlerisches Eigentum, Prof. Dr. *Roethlisberger*.

— In *Berlin* starb Willibald *Challier*, der Senior des deutschen Musikalienhandels, der Mitbegründer und langjährige Vorsitzende des „Vereins der Berliner Musikalienhändler" im Alter von 84 Jahren.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Das *Dresdner Philharmonische Orchester* befindet sich in finanziellen Schwierigkeiten, die zur Auflösung des Orchesters führen können, da der Rat der Stadt Dresden bereits zwei Gesuche um Beihilfen von 50 000 Mark und dann von 30 000 Mark abschlägig beschieden hat. Einen letzten Versuch machten mit einer Eingabe an die Stadtverordneten die Dresdner Chorvereinigungen.

— Die *Studentenschaften der deutschen staatlichen Hochschulen für Musik* haben sich zu einem *Hochschulverband* (Deutsche Musikstudentenschaft) zusammengeschlossen, der dieser Tage in Berlin gegründet wurde. Zum Vorsitzenden wurde stud. mus. Arno Schellenberg (Berlin) gewählt.

— Das über hundert Jahre alte Gebäude des *Teatro Real der Oper von Madrid* wird demnächst niedergelegt werden, da sich schwere Beschädigungen des Fundaments gezeigt haben. Das offizielle Gutachten fordert die sofortige Schließung des Theaters.

— Der Stadtrat von Oldenburg (Stadt) hat den „vorläufigen" *Abbau der Oper* des Landestheaters, die Streichung der Tanzgruppe und die Fortführung des Schauspiels beschlossen. Die Stadt Oldenburg erklärte sich wirtschaftlich außer stande, das nach Abzug des staatlichen Zuschusses von 205 000 Mk. (einschließlich 130 000 Mk. für das Landesorchester) verbleibende Defizit von 215 000 Mk. zu übernehmen. Dieser Beschluß hat in weiten Kreisen der Bevölkerung berechtigtes Aufsehen erregt, da die „Vorläufigkeit" des Abbaus nur als Vorstufe für die endgültige Zerstörung der erst vor fünf Jahren eingerichteten Oper anzusehen ist.

— In *Graz* wird mit Ablauf der Spielzeit an den Theatern der Opernbetrieb eingestellt werden. Von der Herbstspielzeit dieses Jahres an wird die Oper nur noch in Ensemble-Gastspielen zu Worte kommen.

— Auf dem Wiener Zentralfriedhof fand die feierliche Enthüllung des *Grabdenkmales* statt, das Karl *Goldmark* von Verehrern seiner Kunst errichtet wurde.

— Die Stadtverordneten von *Bayreuth* haben einstimmig beschlossen, ihrem Ehrenbürger Hans v. *Wolzogen* einen jährlichen Ehrensold von 1200 Mk. bis an sein Lebensende zu gewähren.

— Die einzige noch lebende leibliche *Nichte* von Franz *Schubert*, Frau Emma *Prossenag*, geb. Schubert, die Tochter von Schuberts Bruder Kapellmeister Ferdinand Schubert lebt 80jährig in Wien in bitterster Not. Der Sächsische Künstlerhilfsbund, an den sich die alte Dame gewandt hat, will ihr eine monatliche feste Rente vermitteln und bittet, um dieses ermöglichen zu können, um Zuwendungen unter dem Stichwort „Franz-Schubert-Spende" an das Bankkonto: Allgemeine Deutsche Kredit-Anstalt.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Dr. Ludwig *Scriba*, der in Frankfurt lebende Komponist und Musikschriftsteller, kommt an dieser Stelle nicht zum erstenmal zu Gehör. Es wird unsere Leser interessieren, das Schlegelsche Gedicht „Die Gebüsche" im Ganzen vertont zu sehen, nachdem die Schlußverse als vorangestelltes Motto zu Schumanns herrlicher C dur-Fantasie für Klavier Weltberühmtheit erlangt haben. — Auch Christian *Knayer*, der in Stuttgart lebende Komponist und Pädagoge, ist in dieser Zeitschrift schon öfters zu Gehör gekommen. Sein Andante wird Harmoniumspielern, deren Literatur dem Klavier gegenüber beschränkt ist, willkommen sein.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



Giuseppe Verdi

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 12

A. Schindlers Verhältnis zu der Musik und den Musikern seiner Zeit

Auf Grund von Schindlers Tagebuchaufzeichnungen dargestellt von REINHOLD ZIMMERMANN (Aachen)

Anton Schindler hat in den Jahren 1841 und 1842 je eine Reise nach Paris und im Jahre 1843 eine solche nach Berlin gemacht. Nach Paris fuhr er, um Habeneck zu besuchen, nach Berlin, um den Verkauf des in seinem Besitz befindlichen Beethovenschen Nachlasses an König Friedrich Wilhelm IV. zu betreiben. Ueber alle drei Reisen hat er ein Tagebuch geführt (seit 1922 im Besitze der Musikbibliothek Hirsch in Frankfurt a. M., die es mir zum Studium freundlichst überließ). Der Teil der Aufzeichnungen Schindlers, der die Pflege Beethovenscher Musik in Paris betrifft, hat seinen literarischen Niederschlag in der Schrift „Beethoven in Paris" gefunden und wird hier nicht weiter berücksichtigt werden, da uns ja Schindlers Verhältnis zu den damals *lebenden* Tonsetzern und ihren Werken beschäftigen soll.

Das *Tagebuch* Schindlers ist meines Wissens bisher nur ein einziges Mal zum Zwecke wissenschaftlicher Studien durchgesehen und verwertet worden, und zwar von Dr. Ed. Hüffer (Münster i. W.), als er (1909) seine Schindler-Biographie schrieb. Diese Arbeit ging aber auf Einzelheiten des Tagebuches nicht ein; eine grundsätzliche Betrachtung von dessen Eigenart und Bedeutung hätte den engen Rahmen einer kurzen Lebensbeschreibung sprengen müssen. Innerhalb der größeren Schindler-Biographie, die der Verfasser dieses Aufsatzes vorbereitet, kann und soll sein Tagebuch aber eine besondere Stellung einnehmen. Für jetzt mag ein Blick auf Schindlers Notizen über Musik und Musiker seiner Zeit die Stellung des Schreibers zu ihnen ins Licht rücken.

Schindler ging auf die Fünfzig zu, als er sein Tagebuch abfaßte. Er hatte 15—20 Jahre vorher in Beethovens Schaffensart hineinsehen dürfen wie kein zweiter mehr; er besaß als gewesener Kapellmeister des Josephstädter Theaters in Wien und als ebenfalls gewesener Musikdirektor von Münster i. W. und Aachen vielseitige praktische Erfahrungen in bezug auf die Theater- und Konzertmusik seiner und der jüngst voraufgegangenen Zeit; er war ein tüchtiger, ernster Lehrer der Musik, und er war selbst Schaffender — sein musikalischer Nachlaß befindet sich zurzeit zur Sichtung in meinen Händen —: alles das gibt wohl Grund genug, ihn als zuverlässigen Kritiker zu bezeichnen. Schindlers Bild als Kritiker ist durch seinen Kampf wider das Neudeutschtum unter Liszts Führung im musikalischen Schrifttum bisher sehr einseitig beleuchtet worden; Dr. Hüffer versuchte, hierin Wandel zu schaffen und Schindler *gerecht* zu beurteilen. Meines Erachtens ist er dabei aber nicht bis zu den Quellen der Kraft vorgedrungen, die Schindler zu einem Unentwegten seiner Zeit machten. Sicherlich gehörte zu diesen Quellen ein Schuß Pedanterie, ein gewisses Maß schulmeisterlicher Enge; aber ungleich größer war doch der Zufluß an Ehrfurcht vor dem Großen, Edlen und Reinen der Tonkunst, den sein Gemüt allen Urteilen beischoß. Dazu kam eine streng humanistische Erziehung, die ihm im Verein mit der Schulung bei Beethoven unverrückbare Grundfesten klassisch-architektonischer Anschauungen mitgegeben hatte; im Bau sehr verwickelte oder gar verwirrte Kunstwerke *konnten* seinen Beifall nicht erringen. Da das überragende Neue aber immer den Stempel des „Unerhörten" trägt, ist es von hier aus verständlich, daß Schindler mit einem Manne wie *Franz Liszt* nicht zurecht zu kommen wußte; wir Heutigen können allerdings ebensowenig mehr in Schindlers verbissene Abwehr Liszts einstimmen wie die geradezu beleidigende Weise gutheißen, mit der seine Feinde *ihn* öffentlich bloßstellten. In *einem* Punkte hatte Schindler jedenfalls manchmal *mehr* Recht als seine Gegner: er wollte der Tonkunst ihre Hoheit und Reinheit durch die Forderung bewahren helfen, daß nur ein edler Gehalt, in edlen Formen ausgedrückt, ihrer würdig und wert sei.

Der Gegensatz Schindlers zu Liszt war ein Gegensatz im *Wesen* beider: Schindler, der streng Gebundene, Liszt, der Ungebundene; in diesem Satze ist vielleicht am allgemeinsten umrissen, was die beiden Männer schied. Jeden von ihnen trieb *sein* Dämon, dem anderen irgendeinen Tort anzutun. Ein Auswägen beider Naturen war damals unmöglich. Schindler lebte sich allmählich in einen Liszt-Haß hinein, und Liszt ließ keine Gelegenheit vorübergehen, den „ami de Beethoven" zu verulken. Wie weit das gehen konnte, beweist vielleicht nichts krasser, als die Rechtfertigung Heines bezüglich seines schmählichen Angriffes auf Schindler in der Augsburger Allgemeinen Zeitung: er habe das seinem Freunde Liszt zu Gefallen getan.

Im Tagebuche von 1841 ist Liszt mehrfach erwähnt. Am ausführlichsten unterm 16. Februar. Dort steht: „Am Nachmittag traf ich H(errn) *Liszt*, der Tags vorher erst angekommen war. Wir gingen zusammen zu Rosen-

hain [1], wo Liszt einen hohen Grad von Uebermut zeigte, den ich nur sehr bedauern konnte. In dem Manne ist fast gar keine Bescheidenheit, die dem Künstler so schön steht, vorzüglich im Angesicht von andern Künstlern. (Am Rande daneben:) Szene mit ihm wegen Frl. Bertha Hansemann [2], die er die neue Jeanne d'Arc nannte, deren Ritter er sein wolle. Ein neuer Dunois. Rosenhain sagte leise dazu „Bastard", was sich ganz passend auf Liszts Spiel anwenden läßt, das ein buntes Gemisch von Edlem und Gemeinem ist. — Panofka [3] erzählte mir des Abends viele Züge aus Liszts Leben, die zugleich beweisen, daß er gar keinen festen Charakter hat, und überhaupt nur alles tut, um von sich reden zu machen, gleichviel ob im guten oder im schlimmen Sinne. Daß seine Manier Klavier zu spielen jene ist, die selbst dem rohen Haufen imponiert und ihn bewegt, ist wahr. Panofka bemerkte richtig, daß Liszt einer Maschine gleicht, die solche Wirkungen hervorbringt. Der Geist, die Seele der Musik ist es nicht, die wieder die Seele des Hörers ergreift, es ist nur die Phantasie, und zwar die ungezügelte, die die Sinnlichkeit im Hörer weckt und berauschend auf ihn wirkt. Daß Liszt also auf diesem Wege der Kunst niemals nützen wird, ist nicht erst zu beweisen, es geht aus dem Wesen hervor, wie er alle Musik auffaßt und wiedergibt. — Merkwürdig ist das Faktum, daß Liszt vor wenigen Jahren am *Charfreitag* ein Trio von Beethoven vor dem Altar in der Kirche St. Eustache mit all seiner gewohnten Wildheit gespielt hat. . . ."

Dieser Spiegelung Liszts in Schindler ist kaum ein Wort der Erläuterung hinzuzusetzen: ist sie doch für *beide* Beteiligten höchst bezeichnend. Unterm 6. April findet sich noch folgende kurze Eintragung: „Nachmittags besuchte ich die Matinee des Herrn Doehler [4], die mich gräßlich ennuyierte. Nach Nr. 3 ging ich fort, begegnete aber dem Liszt in seiner Equipage, der mich nötigte umzukehren und wieder in diese Matinee mit zu gehen. Ich sah aber bloß zur Tür hin und ging wieder fort."

Wie „der Liszt" erkennen läßt, ist die Stimmung Schindlers gegenüber Liszt kein bißchen rosiger geworden. Sie blieb dann auch in der Folge stets dieselbe.

Aus dem Lisztschen Kreise werden *Chopin* und *Berlioz* mehrfach erwähnt. Chopin und Schindler kannten sich von Wien her; ihr Pariser Wiedersehen schildert Schindler recht nett unterm 8. Februar: „Später gegen 3 Uhr suchte (ich) H(errn) Chopin in seiner Wohnung . . . auf. Nachdem ich ungefähr $^1/_4$ Stunde gewartet und den herrlichen Pleyelschen Flügel gespielt und bewundert hatte, trat Chopin ins Zimmer. Ich spielte fort, und er trat ganz langsam immer näher mich scharf fixierend, endlich rief er: „mon Dieu!" und erkannte mich, nachdem wir uns volle 10 Jahre nicht gesehen hatten. Wir nahmen dann einen Kakao zusammen, während dem Frl. v. Rothschild im Nebenzimmer warten mußte auf Unterricht. . . . "

Acht Tage später (16. II.) heißt es: „Nach dem Diner traf ich mit Chopin auf dem Boulevard des Italiens zusammen. Wir gingen ins Kaffeehaus und später zu ihm in die Wohnung, wo er mir viel spielte. Um zehn Uhr fuhren wir zusammen zu Erard in die Soiree. . . ."

Leider schrieb Schindler weder ein Wort über Chopins Kompositionen, noch über sein Spiel ins Tagebuch nieder. Allein aus Berlin, also zwei Jahre später, findet sich eine Notiz ziemlich absprechender Art über ein „charakteristisches" Stück Chopins. Persönlich scheinen Chopin und Schindler recht gut miteinander ausgekommen zu sein.

Soweit die Tagebuchnotizen dies erkennen lassen, war dasselbe auch zwischen *Berlioz* und Schindler der Fall. Am 2. Februar 7 Uhr abends fuhr Schindler zu Berlioz. „Wir gingen bald zusammen ins Kaffeehaus . . ., wo wir eine volle Stunde verplauderten. Wir wurden schon recht vertraut. Er machte mir das Versprechen, in einigen (Wochen) mir zu Gefallen eine große Aufführung seiner Werke mit dem besten Orchester zu veranstalten, damit ich sie möglichst gut kennen lerne." Am 8. Februar erhielt Schindler Berlioz' Besuch; er schrieb darüber nur: . . . ich versprach ihm die erste Ouvertüre zu Fidelio zu dem Konzerte zu geben, was er mir zu Ehren veranstalten wird."

Ob es zu diesem Konzerte gekommen ist, weist das Tagebuch nicht aus. Im folgenden Jahre 1842 besuchte Schindler mehrere Berliozsche Konzerte. Die Programme dazu hat er gewissenhaft eingeklebt, aber die wahrscheinlich zur späteren Besprechung frei gelassene Nebenseite ist überall leer geblieben. Außer einer Anerkennung kleiner Berliozscher Lieder aus dem Jahre 1841 enthält das Tagebuch also nichts, was Schindlers Stellung zu Berlioz so genau festlegte, wie z. B. zu Liszt, Mendelssohn, Friedrich Schneider u. a.[1]

Richard Wagner erwähnt das Tagebuch nur zweimal, und zwar am 15. Februar 1841 ganz kurz über eine persönliche Zusammenkunft: „Um 4 Uhr hatte ich eine Konferenz mit Herrn Anders bei Schlesinger, wo die Herren Friedland, Richard Wagner . . . zugegen waren." (Es handelte sich um eine Aussprache zwischen Schindler und Anders betr. dessen französischer Uebersetzung der Ries-Wegelerschen Beethoven-Erinnerungen.) Einen besonderen Eindruck scheint Schindler von dem nachmals so berühmten Sitzungsteilnehmer nicht gehabt zu

[1] Gemeinsamer Freund beider.
[2] Schindlers Schülerin.
[3] In Paris lebender Komponist und Gesanglehrer aus Breslau.
[4] Seinerzeit bekannter Pianist und Komponist.

[1] In den folgenden Jahren hat Sch. diesen Mangel des Tagebuches reichlich ausgeglichen und sich z. T. höchst unwillig über Berlioz' Kunst geäußert.

haben; Wagner dafür einen desto bestimmteren von Schindler. Das andere Mal handelt es sich um ein Werk Wagners, die Ouvertüre „Christoph Kolumbus", die Schindler am 4. Februar hörte. Ueber sie schrieb er an den Rand des Programms: „grundschlecht". Weiter nichts!

Nehmen wir an dieser Stelle gleich den vierten „Fortschrittler" mit herein, nämlich *Robert Schumann*, dann haben wir eine leidliche innere Einheit beisammen. Mit Schumann traf sich Schindler ein paar Abende nacheinander in dessen „gewöhnlichem Bierlokale" zu Leipzig, als er 1843 von Berlin aus einen Abstecher nach Leipzig und Dessau machte. Weder die Persönlichkeit noch das Schaffen Schumanns erfahren aber eine Würdigung, also daß das Tagebuch hier keine Ausbeute ermöglicht.

Ganz offenbar drängte es Schindler nicht in demselben Maße wie bei den anderen Künstlern, sich über Berlioz, Chopin und Schumann im Tagebuche näher auszusprechen. Vielleicht darf man eine gewisse Unsicherheit des Urteils bezw. der ganzen Empfindung ihnen gegenüber darin erblicken. Daß die Scheu, die persönlich Gekannten und menschlich Geschätzten *im Stillen* irgendwie anzugreifen, der Grund für Schindlers Sichausschweigen gewesen sei, ist deshalb wenig wahrscheinlich, weil ihn in anderen Fällen nichts davon abhielt, Person und Sache kühl und klar auseinander zu halten, jener alle Verehrung zu zollen und diese unter Umständen scharf zu bemängeln (Meyerbeer, Rungenhagen, Hauptmann).

Unter den in Paris lebenden Komponisten mit berühmtem Namen standen *Cherubini* und *Meyerbeer* an oberster Stelle. Jenem trat Schindler mehrfach persönlich nahe, diesem nur künstlerisch. Es war sozusagen natürlich, daß die Gefühle des Cherubini-Verehrers Beethoven auf dessen jungen Freund und treuen Gehilfen übergingen. Wie aus so mancher Bemerkung hervorgeht, kannte Schindler Cherubinis Theater- und Kirchenmusik aber auch selber gründlich, und es ist recht bezeichnend für ihn, daß er Cherubini nicht nur den jetzt „ältesten", sondern auch „größten aller lebenden Compositeurs" nennt. Kein Wunder, daß er „auf dessen persönliche Bekanntschaft unendlich gespannt war." Am 3. Februar 1841 machte er seinen ersten Besuch bei dem schwer leidenden Meister. „Der achtzigjährige Greis empfing mich trotz seines Unwohlseins stehend. Seine Frau saß ihm gegenüber am Kamin, und noch ein Herr war im Zimmer. ... Wir blieben bald allein und nun wurde der alte Mann so freundlich und vertraulich wie mit einem Freund. Er sagte unter anderem: „j'ai fait ma carrière, c'est fini!" worauf ich ihm ins Wort fiel und sagte, er lebe noch lange, lange Zeit in seinen unsterblichen Werken, was er gerne zu hören schien. Ich sprach auch mit einer ungewöhnlichen Begeisterung diese Worte, und das alles belebte den halbtoten Mann." Als Cherubini ihm für das nächste Konservatoriumskonzert *seinen* Logenplatz angeboten hatte, wurde Schindler so ergriffen, daß er ihm die Hand küssen mußte." Auf Schindlers Wunsch, das Konservatorium kennen lernen zu dürfen, ging Cherubini bereitwilligst ein. „Nun frug ich ihn, ob er Beethovens Brief an ihn von 1823, worin er ihn um Verwendung beim Kauf zur Subskription auf seine zweite Messe ersuchte, erhalten habe, und Cherubini sagte nein! was auch seine Frau bestätigte, die beide Beethoven in Wien 1803 persönlich kennen lernte. Als ich ihm nun das Brouillon jenes Briefes vorlegte und das von Beethoven darin französisch geschriebene vorlas, wurde Cherubini plötzlich wie verklärt und rief in ganz betrübtem Tone aus: mais mon Dieu, je n'ai pas reçu cette lettre. Daß er wegen Nichtantwortung von einigen Rezensenten meines Buches bitter getadelt worden, durfte ich in diesem Moment nicht sagen. ... Der Brief Beethovens an Cherubini wird jetzt von Panofka übersetzt und in der Gazette musicale abgedruckt werden, mit dem Bemerken, daß der Originalbrief nicht in Cherubinis Hände gekommen ist, damit der große Meister über sein Stillschweigen gerechtfertigt werde."

Am 5. Februar besuchte Schindler den „Nestor der Tonkünstler des 19. Jahrhunderts" wieder, fand ihn aber noch angegriffener, als zwei Tage vorher: „Cherubini ist nur mehr ein flackerndes Licht, und ich fühle mich wahrhaft glücklich, daß ich ihn nur noch lebend fand."

Während des ganzen ersten Pariser Aufenthaltes scheint Schindler Cherubini nicht mehr aufgesucht zu haben; wenigstens fehlt jede Eintragung darüber. Am Abend des 7. März 1842 besuchte er in Begleitung Rosenhains „die Familie Cherubini das letzte Mal. ... Wir fanden Cherubini (mit einigen Angehörigen) am Kartentische. Er war sehr geschwächt, und beklagte sich, daß seine Beine zu schwellen anfangen. — Acht Tage darauf war der große Komponist, der unvergleichliche Direktor und Lehrer des Pariser Conservatoir eine Leiche." Schindler nahm dann noch am Begräbnis des so hochverehrten Toten teil, „wo während der Messe das zweite Requiem von der Société des Concerts am Sarge Cherubinis aufgeführt wurde, das er sich selbst vor drei Jahren zu seiner Bestattung komponiert hat."

Bedauernd fügt Schindler hinzu: „Es mochten höchstens tausend Personen gewesen sein, die dem Zuge folgten ... nur wenige von den deutschen Künstlern" (waren darunter).

Im ganzen Tagebuche kommen Worte so uneingeschränkter Bewunderung wie gegenüber Cherubini nicht mehr vor — wenigstens nicht, soweit es sich um einen Komponisten handelt. Das Spiel des Konservatoriumorchesters unter Habeneck, für das Schindler bekanntlich mit Anerkennung nicht sparte, ist ja eine

andere Sache. Die Klarheit der Form, der Adel der Haltung, die verhältnismäßige Einfachheit der Mittel in den Werken Cherubinis waren die Kennzeichen derjenigen Musik, nach denen Schindler zu allererst Ausschau hielt. Grundsätzlich war dazu keine wesentlich rückschauende Natur vonnöten; aber die Kampfzeiten der Jahre von 1840—1860 ließen ihn mit *solcher* musikalischen Aesthetik doch bald und stark als „Reaktionär" erscheinen. Bis zu einem gewissen Grade fehlte ihm in der Tat die innere Gelöstheit, dem wertvollen Neuen, auch wenn es zunächst noch befremdete, Positives abgewinnen zu können. Bezeichnend ist da seine Bemerkung über Gräfin Rossi, geb. *Henriette Sontag*. Er besuchte die von der Uraufführung der Neunten her berühmte Sängerin im Sommer 1843 in Berlin. „Die Konversation drehte sich meistens um die musikalischen Zustände der Zeit und Jettchen zeigte mir, daß sie noch ebenso fest und konsequent disputieren kann wie ehemals. Sie glaubt an die einstige Anerkennung von Berlioz, Liszt. . . ." *Er* brachte diesen Glauben nicht auf; ihm gebrach es dazu an der unerläßlichen Schwungkraft der Seele. Ihm war auch stets stärker bewußt, was bei einem Siege des Berlioz, Liszt usw. verloren ging, als was dabei gewonnen wurde.

Meyerbeer hatte Schindler seinerzeit in Wien kennen gelernt. Seitdem war er nie wieder mit ihm zusammen gekommen. Die Auffrischung der persönlichen Bekanntschaft war 1843 in Berlin möglich. Siegfried Dehn begleitete Schindler am 21. Juni zum Besuche im Hause Meyerbeer. Der „Maëstro" empfing seinen Gast „sehr freundlich", wie dieser kurz niederschreibt. Angaben über weitere Besuche, die wohl zum größten Teile mit dem Nachlaßverkaufe zusammenhingen, finden sich öfter. Näheres über Meyerbeers Persönlichkeit vertraut Schindler dem Papiere aber nicht an. Gelegentlich der Erstaufführung von *Spohrs* „Faust" behandelt er ihn wohl als Opernleiter. Nachdem er an den Leistungen der einzelnen Sänger wenig Rühmenswertes gefunden hat, schreibt er (28. Juni): „Die Chöre waren gut, immer rein und im Einklang zusammen. Das Orchester war ausgezeichnet. Im piano erinnerte es mich ernsthaft an das Orchester der großen Oper in Paris. Meyerbeer dirigierte mit sehr viel Ruhe und Aufmerksamkeit. Er hat jedenfalls großen Fleiß auf die Einübung dieser Oper verwendet. Die Hexenszene im 2. Akt nahm er aber zu langsam, daher sich das Dämonische darin nicht geltend machen konnte." Von irgend einem Werke Meyerbeers ist während der Berliner Zeit nicht die Rede. In Paris dagegen hörte Schindler „*Die Hugenotten*". Zum Sonntag, den 21. Februar 1841, hat er über den Eindruck, den diese Oper auf ihn machte, geschrieben: „Auf Wunsch der Herren Habeneck, Tulon, Urhan und anderer Professoren des Conservatoir ging ich abends 7 Uhr mit ihnen in die große Oper und zwar ins Orchester, um die Hugenotten zu hören. Diese ausposaunte Oper Meyerbeers ist bis auf den 4. Akt, der ein großes Ensemblestück und ein Duett für Tenor und Sopran enthält, die wohl die wertvollsten Nummern des unmäßig langen und breiten *Tongewürfels* sind und wahren *dramatischen* Wert haben, das Langweiligste, Zerreißendste, was ich in meinem Leben von Theatermusik gehört habe, und nur der Credit, den Meyerbeers Name beim Pariser Publikum erworben, läßt den Succes dieser Oper erklären (??? d. Verf.; siehe dazu Kapp, Biographie Meyerbeers). Außer einer Arie . . . im 2. Akt enthält der 1., 2. und 3. Akt unzählige Anklänge von Melodien, deren keine ausgeführt ist, und der verständige Zuhörer wird schon deshalb auf die Folter gespannt. Herr Meyerbeer ist in diesem Werke weit mehr als in seinen früheren in den groben Fehler der beständigen Wort- und Begriffsmalerei verfallen, daher auch das Abreißen jeder Melodie, das beständige Ueberraschenwollen. Es bedarf keines Beweises, daß Meyerbeer in diesem Werke rückwärts anstatt vorwärts gegangen ist. . . . N.S. Die Oper, die statt der Ouvertüre nur eine Introduktion hat, fing Punkt 7 Uhr an, und es war 11 Uhr, als ich nach Ende des 4. Aktes fortging, ohne den 5. Akt abzuwarten."

Bei Schindlers Hartnervigkeit, die gelegentlich geradezu unglaubliche Zumutungen siegreich überstand, bedeutete das vorzeitige Fortgehen aus den „Hugenotten" einen starken Grad von Mißbilligung und Ablehnung. Man vergleiche mit dieser Kritik die berühmte Schumannsche! Beide Kritiker gehen von gänzlich anderen Gesichtspunkten aus, aber beide verdonnern die Oper so ziemlich in Grund und Boden. Bei Schindler ist wieder bezeichnend die Stellung, von der aus er Meyerbeers Orchestersprache bezw. -technik beurteilt und verwirft. Er wollte eben unbedingt der großen klaren Form das Vorrecht vor dem vielen Einzelcharakterisieren erhalten wissen.

Nehmen wir noch *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hinzu, dann ist die Reihe der bedeutendsten Komponisten, mit denen sich das Tagebuch beschäftigt, am Ende. *Spohr* wird außer bei Gelegenheit seines „Faust" nur noch einmal nebenbei erwähnt, von *Spontini* nur eine Aufführung seines „Cortez" genannt. *Friedr. Schneiders* Name hat heute lange nicht mehr den Klang wie damals; doch mag Schindlers Erlebnis mit ihm auch eine kurze Würdigung erfahren.

Schindler und *Mendelssohn* kannten sich von den Niederrheinischen Musikfesten her; Mendelssohn scheint Schindler aber nicht besonders geschätzt zu haben — ähnlich wie *Moscheles*, der ihn gelegentlich bewitzelte —, Schindler seinerseits griff Mendelssohns Beethoven-Tempi schonungslos an. Noch seine allerletzte Eintragung ins Tagebuch, um Weihnachten 1843 geschrieben, behandelt dieses Thema. In Leipzig hatte er

Ferd. Hiller Beethoven dirigieren sehen und hören und Hillers Auffassung gegenüber der Leipziger, mendelssohngewohnten Kritik verteidigt. (Späterhin überwarf er sich allerdings mit Hiller und nannte ihn einen echten Vertreter von Wagners „Judentum in der Musik"). Bei dem Versuche Schindlers, Mendelssohn in Leipzig zu sprechen, ließ dieser sich allem Anschein nach mehrere Male verleugnen, und Schindler lebte wohl auch in der Ueberzeugung, daß Mendelssohn seinen Verkaufsabsichten bezüglich des Beethovenschen Nachlasses im Stillen entgegenwirke und ihm deshalb aus dem Wege gehe. In Potsdam erlebte Schindler die Uraufführung der Musik zum „*Sommernachtstraum*" und zur „*Antigone*". Am 19. September 1843 schreibt er über die letztere in sein Tagebuch: „Dichtung wie Musik haben mich von Anfang bis Ende aufs höchste gespannt. Mendelssohns Komposition ist so eigentümlich und geistreich in Melodie und Form, vorzüglich in den Rhythmen, wie ich seit Jahren keine gehört habe. Es ist interessant zu verfolgen, welch reizendes Gewand schöner Harmonien in der Orchestration er um die Melodien der Chöre (bloß Männer, stets im Unisono) geschlungen. Besonders fiel mir ein Chor in D dur auf, während dessen Absingen umkreisen die Männer den Altar; dann ein Chor in F dur 6/8, der aber etwas zu modern gehalten sein dürfte, doch ist er schön. Verfehlt ist aber in den Chören, daß man von einer sog. Antistrophe wenig oder nichts hört, nur die Strophe wiederholt sich, was etwas monoton klingt."

Gelegentlich der Musik *Tauberts* zu der *Medea* des Euripides kommt Schindler noch einmal auf Antigone zu sprechen (15. Okt.): „. . . Taubert verstand es nicht wie Mendelssohn, seine Musik mit der Dichtung so zu vermählen, daß selbst der gebildete Zuhörer, der wohl weiß, (?!) wie es mit der Musik der alten Hellenen ausgesehen, getäuscht werde. . . . Für das Ohr der Jetztzeit ist aber Tauberts Musik jedenfalls eingängiger als jene zu Antigone, da sich die Menge nicht um die Annäherung an die antike Dichtung kümmert. Daß Herr Taubert der Tragödie eine passende Introduktion (f moll) *ohne* Allegrosatz vorhergehen läßt, ist lobenswert. Das ist das Störende in der Antigone, der eine brillante, in modernstem Stile gearbeitete Ouvertüre vorangeht. Wie Mendelssohn diese Verirrung nicht wahrnehmen konnte, ist mir nicht begreiflich."

Auf der Eisenbahnfahrt zur Uraufführung des „*Sommernachtstraums*" traf Schindler mit Hiller, David, Gade und „dem kleinen Violinspieler Joachim" zusammen und führte die Gäste hernach in den Gärten von Sanssouci umher. Bezüglich der Dichtung meint er, daß sie sich besser zum Lesen als zum Darstellen eigne. . . . „Die Musik Mendelssohns enthält nach meiner Ansicht und gespanntesten Aufmerksamkeit nur *eine* bemerkenswerte Nummer im 2. Akt, 1. Szene, wo durch Oberons und Pucks Zauberei die beiden Liebhaber, die sich zum Zweikampf gefordert, durch die Wildnis irren. . . . Die Ideen sind sehr geschickt zu solchem Spiel gewählt. . . . 3. Akt: der Eröffnungsmarsch hätte ein großes Interesse, wenn er *ganz* wäre, d. h. wenn er ein Trio hätte, den gehörigen Gegensatz im Sanften und Zarten, wie auch in einer verwandten Tonart, damit man nicht immer E dur hörte. — Die Ouvertüre hat mir trotz ihrer Bedeutsamkeit und genialen Ausarbeitung nicht besonders gefallen, denn sie ist zu sehr zerrissen. — Jedenfalls hat die Mendelssohnsche Partei zu viel Wesens aus dieser Musik gemacht, was sich sehr bald bestätigen wird."

Schindlers Voraussage betreffs der Antigone-Musik ist in Erfüllung gegangen: sie ist unvolkstümlich *geblieben*; in bezug auf die Musik zum Sommernachtstraum hat er sich jedoch insofern getäuscht, als sie sich heute noch großer Wertschätzung erfreut. *Die* Hoffnungen, mit denen die „Mendelssohnsche Partei" sie seinerzeit begrüßte, haben sich allerdings nicht verwirklicht.

Nach *Dessau* reiste Schindler von Leipzig aus, um die Uraufführung von *Friedr. Schneiders* Oratorium „Pharao" zu erleben. Die Persönlichkeit des Komponisten und dessen neueste Schöpfung erschienen ihm sehr sympathisch, die Aufführung fand er ebenfalls recht anerkennenswert. „Die Instrumentierung ist vortrefflich, die Chöre *singen*, das Orchester *spielte*, kratzte und plärrte nicht. In Summa ist dieses Oratorium ein preiswürdiges Werk, nichts Ordinäres oder wohl auch Gemeines darin, das man in anderen Schneiderschen Kompositionen oft und viel antrifft."

In *Berlin* war Schindler ein fleißiger Besucher der *Singakademie*. Möglich, daß ihn *seine* Nichtwahl zu deren Leiter noch in einer gewissen Verstimmung gefangen hielt; nötig erscheint mir diese Annahme Hüffers indessen nicht. Denn Schindler kritisiert die Leistungen der Singakademie zwar scharf, aber nicht durchgehends *so* absprechend, wie Hüffer es hinstellt. Von dem damaligen Leiter der einmal von Schindler „Singakademie" betitelten Gesellschaft, *Rungenhagen*, schreibt Schindler in *menschlicher* Beziehung nur Worte der Hochachtung; als *Künstler* vermochte Rungenhagen aber keine Gnade vor seinen Augen bezw. Ohren zu erlangen. Ebenso erging es dem Thomaskantor *Moritz Hauptmann* in Leipzig. Dessen Thomanerchorgesang hatte auf den Tagebuchschreiber offenbar einen fürchterlichen Eindruck gemacht; jedenfalls ging er ihm noch lange als Schreckgespenst nach.

Merkwürdig ist, daß Schindler zu allem, was er in Berlin von *J. S. Bach* hörte — der damals ja anfing, von den Toten aufzuerstehen —, keine irgendwie innerlich berührtes Verhältnis zu finden vermochte.

Aus den Berliner Aufzeichnungen ist nichts mehr von besonderer Wichtigkeit zu erwähnen. Dagegen enthalten die in Paris gemachten noch einiges für die Schindlersche

Stellung Wesentliche. Im Schrifttum über Schindler geht dessen angebliche Abneigung gegen jede Art neuer Werke als sozusagen feststehendes Merkmal um. Wieviel und wie wenig an dieser Meinung richtig war, bezw. ist, wurde zu Anfang dieser Arbeit schon kurz besprochen. Die Pariser Notizen geben erneut Anlaß dazu, sich mit dieser Frage auseinanderzusetzen. Bertini, Vieuxtemps, Ernst, Panofka, Schimon, Herz, Täglichsbeck, Litolff, Franco-Mendés, Leon Kreutzer sind die Namen der Künstler, die mit eigenen Schöpfungen vor Schindler traten. Ganz im allgemeinen ist betr. seiner Urteile über die Neuigkeiten festzustellen, daß sie sehr verständnisvoll und wohlwollend lauten. Wo er *Können* spürte, erkannte er immer freudig an! Klarer Formenbau, originelle Melodienbildung, echter Ernst oder echter Humor fanden stets seinen vollen Beifall. Wo er allerdings bloß äußerlich brillante Machwerke — wie etwa bei Herz und zum Teil auch bei Vieuxtemps — gehört zu haben glaubte, war er schonungslos in der Aeußerung seines abfälligen Urteils. An Täglichbecks Symphonie in Es dur fand er beim ersten Hören allerlei Schönes und Beachtenswertes; späterhin kam sie ihm indessen ziemlich gewöhnlich vor. Franco-Mendés, Schimons, Kreutzers und anderer junger Komponisten Quartette, Sonaten usw. begleitete er selbst da, wo sie ihm zu „modern" gearbeitet schienen, mit anerkennenden Worten. Offenbar war er lange nicht so von mitschaffenden Kräften der Phantasie verlassen, wie das nach anderen Darstellungen oft den Anschein hat. Jedenfalls nicht in der geistig höchst angeregten Pariser Zeit. Es würde zu weit führen, diese Dinge hier alle im einzelnen zu verfolgen, besonders auch deshalb, weil die Werke, um die es sich dabei handelt, heute zum allergrößten Teile nicht mehr bekannt sind. Jedenfalls stellt die vorhin gemachte Feststellung im Bilde des Menschen und Künstlers Schindler einen neuen Zug dar, den eine größere Arbeit nach Gebühr zu verschärfen hätte, damit das Gesamtbild des Mannes endlich seine wahre Gestalt in der Vorstellung der Nachlebenden erhielte.

Einer besonderen Betrachtung wäre noch Schindlers Urteil über die Größen auf seinem eigenen Instrumente, der Geige, wert. Aber ich muß mir die Lösung dieser reizvollen Aufgabe hier auch versagen. Dafür mag ein Satz vom 10. Februar 1841 den Schluß bilden, dessen Gedanke sich im Tagebuche noch öfter wiederfindet, dessen Fassung aber nirgends so klar ist, wie in diesem Falle. Im Hintergrunde des gezogenen Vergleiches steht Beethoven, das Höchste in Schindlers Leben; unmittelbar eingegeben ist er von den äußeren Lebensumständen eines Geigerkönigs, dem das Glück mehr als hold war. Niedergeschrieben wurde er von einem Manne, dem der Wert des Schöpferischen im Menschen und des Schaffenden im Künstler stets über alles gegangen war: „. . . ich besuchte Herrn *Ernst*, der . . . fürstlich eingerichtet ist. Wenn Herr Ernst anstatt Violinspieler ein Komponist im großen Genre wäre, würde er es nicht so haben können. . . ."

Der unbekannte 112. Psalm von Anton Bruckner

Uraufführung am 14. März 1926 in Vöcklabruck (Ob.-Oesterreich)

Von Prof. MAX AUER (Vöcklabruck).

Es steht in der ganzen Musikgeschichte einzig da, daß ein Künstler bis an die Tore des vierzigsten Lebensjahres als gehorsamer, allzugehorsamer Schüler zu Füßen der Lehrer saß, ein halbes Hundert Werke schuf und in beispielloser Selbstkritik all das, darunter umfangreiche Arbeiten, der Öffentlichkeit vorenthielt, wie Anton Bruckner.

Wie er als Professor des Wiener Konservatoriums seinen Schülern während der Studienzeit das freie Komponieren untersagte, so hat auch er es, als er in reifen Mannesjahren noch zu Sechter und Kitzler in die Lehre ging, gehalten. Alles was er unter ihrer Anleitung schrieb, betrachtete er als Schularbeiten, und erst den „Germanenzug" bezeichnete er als sein erstes gültiges Werk. Daraus geht hervor, daß alles vorher Geschaffene vor seiner strengen Selbstkritik keine Gnade fand.

Im hohen Alter, als der Meister 1895 aus der Heßgasse in das Belvedere übersiedelte, hielt er selbst noch strenges Gericht über die Stöße verstaubten Notenpapieres, die sich am Fußboden seines Zimmers türmten. Damals wurden viele Jugendarbeiten und Studienblätter den Flammen überliefert. Einzelnes aber bewahrte er, wohl im Hinblick auf den entwicklungsgeschichtlichen Wert, vor diesem Schicksal. So ist unter anderem die nicht eingereihte d moll-Sinfonie, die er als „Nullte" bezeichnete, erhalten geblieben. Professor Moißl hat dieses interessante Werk aus seinem Dornröschenschlaf erweckt und die Universal-Edition hat es verlegt. Ein weiteres Werk, das dem Flammentod entging, ist soeben in demselben Verlag erschienen, der *112. Psalm*, von dessen Vorhandensein die Öffentlichkeit nicht mehr als den Titel und das Entstehungsjahr wußte.

Dieses Werk für Doppelchor und großes Orchester begann Bruckner in Linz im Juni 1863 und vollendete die Fuge am 5. Juli desselben Jahres. Es ist das erste Werk, das er nach der Vollendung der Orchestrationsstudien bei Otto Kitzler schuf und ihm auch nicht mehr vorlegte. Unmittelbar darauf entstand der „Germanenzug" (im

August). Der Psalm ist das letzte größere geistliche Werk vor dem ersten großen Wurf, der d moll-Messe, daher entwicklungsgeschichtlich hochinteressant. Diese Tatsache und die Qualität der Komposition haben mich veranlaßt eine Aufführung derselben in Aussicht zu nehmen. Mit Zustimmung des um die Herausgabe so manches Brucknerschen Frühwerkes hochverdienten Professors Josef V. Wöß, dem ich die Originalpartitur vorlegte, kam das Werk nun in Druck. Wöß arbeitete dazu auch einen vorzüglichen Klavierauszug.

Das Werk zeigt bis zum Ende der Fuge dreiteilige Form. Der Fuge folgt in dieser Ausgabe der ganze erste Teil. Ob Bruckner eine solche unveränderte Wiederholung beabsichtigte, ist jedenfalls fraglich. Die Originalpartitur hat keinen Abschluß. Die letzte Seite des neunten Bogens bringt nach dem Schluß der Fuge noch die fünf ersten Takte des Werkes. Ob Bruckner damit anzeigen wollte, daß nun der erste Teil notengetreu folgen solle, ist auch deshalb unwahrscheinlich, weil am Ende des ersten Teiles das Wort „Fine“ nicht aufscheint.

Bei dem schon damals bedeutenden Formsinn Bruckners ist vielmehr wahrscheinlich, daß die letzten Bogen, die wohl eine Schlußkrönung enthielten, verloren gingen. Für die Herausgabe blieb also nichts anderes übrig, als den ganzen ersten Teil wiederholen zu lassen. Gleich wie der 150. Psalm beginnt auch dieser mit dreimaligen Orchester-Fanfaren und Alleluja-Anrufen der Singstimmen über Grundton, Terz und Quinte emporstrebend. Freilich fehlt hier noch die hohe geistige Potenz, die sich in dem Alterswerk in den die Akkord-Fanfare durchwehenden Durchgängen ausdrückt. Der dreifache Aufstieg mündet in einen breiten Plagalschluß. Eine an Schubert erinnernde akkordische Stakkato-Begleitfigur bildet die harmonische Unterlage für den nun in Halbtaktabständen sich aufbauenden Doppelchor. Wie die Venezianer stellt hier Bruckner der dunkleren Lage des zweiten Chores die höhere Klangfarbe des ersten gegenüber.

Die Chöre sind sehr selbständig geführt und unbekümmerte Übereinandertürmung und Ineinanderschiebung massiger und gegensätzlicher Akkordkom-

Seite aus dem Manuskript der Partitur des 112. Psalms von Bruckner (Schluß der Fuge)

plexe, wie schon in Takt 10/11 des Klavierauszuges, verraten den künftigen Meister von Zyklopenbauten. Originell kadenzierend wendet sich der Chorsatz nach c moll, um in ähnlicher Weise und gesteigerter Schallkraft in die Subdominante Es dur weiterzuleiten. Während eines Wechselgesanges der beiden Chöre mit einem vorherrschenden welligen Terzmotiv (Klavierauszug Takt 20) weichen die Sechzehntelfiguren der Streicher akkordisch abwärts flutenden Achtelbewegungen der Holzbläser. Dieselbe Stelle in umgekehrter Anordnung der Chor- und Orchestergruppen wendet sich plötzlich in schroffer Modulation zu einem *ff*-Schluß unter Eintritt der gesamten Blechbläser in die Mollparallele der Dominante, d moll, womit der zweite Abschnitt beginnt.

Dieser Abschnitt geht dem Wortlaut des Textes schildernd, tonmalerisch nach. Über der neuerlich auftretenden Sechzehntelfiguration der Streicher kündet der zweite Chor in feierlichem Unisono den Sonnenaufgang, überhöht von den in hoher Lage hierauf einfallenden Akkorden des ersten Chores, worauf durch plötzliches Herabsinken und Eindunkelung durch romantisch gefärbte Harmonien (Takte 29—33) der Sonnenuntergang versinnlicht ist. Nach einem kleinen Zwischensatz, in welchem die Achtelfigur in der zweiten Hälfte an eine ähnliche im Benediktus der e moll-Messe erinnert, wiederholt sich die Stelle „Vom Aufgang der Sonne bis zum Untergange", nun aber mit F dur beginnend (Dominante der Haupttonart) und in hell leuchtendes A dur ausbrechend. Dem Abschluß dieser Stelle auf dem Sextakkord auf A folgt eine echt Brucknersche Halbtonrückung und damit Rückdunkelung nach Ges dur (Sextakkord auf B). Ein ganz unbrucknerisches, weichliches Orchesterzwischenspiel (Takt 47—50), von welchem nur der letzte Takt den Meister ahnen läßt, führt zum dritten Abschnitt.

Subdominantisches Untertauchen kündet nach Ernst Kurts hochinteressanten Untersuchungen in Bruckners Hauptwerken das Herannahen einer Klimax Dies ist nun auch in diesem vorbrucknerischen Werk der Fall.

Dieser dritte Abschnitt bildet den Höhepunkt des ganzen ersten Teiles. Hier tritt der Dominantdreiklang A dur auf die Worte „Hoch über alle Völker ist der Herr", ein. Schon im folgenden Takt (Takt 52) schmettert der erste Chor den Des dur-Dreiklang darein. Einen halben Takt klingen beide Tonarten noch gleichzeitig fort. Eine geniale Ausdeutung der hoch über allen Völkern thronenden Herrlichkeit des Herrn! Auch Bruckners harmonische Zielstrebigkeit zeigt sich hier schon im hellen Lichte. Den Höhepunkt dieses Abschnittes bildet der Eintritt des C dur-Dreiklanges (Takt 60). Das Des dur nach dem beginnenden Dominantdreiklang ist bereits auf den späteren Eintritt des C dur, nämlich als dessen neapolitanischer Sextakkord zu deuten! Die ganze Strecke vom Eintritt des Des dur-Akkordes bis zum Einbruch des Höhepunktes mit C dur ist von kräftigen Triolenrhythmen der Bläser gestützt, über welchen die ersten Violinen Sextolenläufe breiten, ähnlich wie im mittleren Teil des langsamen Satzes der II. Sinfonie. Hier dürfte diese Instrumentationstechnik ein Niederschlag der von Bruckner unmittelbar vor der Komposition dieses Werkes studierten Tannhäuser-Partitur sein.

Auch die Überbietung eines Höhepunktes durch einen zweiten ist schon hier zu bemerken. Der C dur-Höhepunkt wird im folgenden Takt durch die echt Brucknersche Wendung nach As dur überboten, womit aber gleichzeitig wieder eine tonartliche Eindunkelung herbeigeführt ist. Alles Merkmale der nahenden Vollendung. Und nun vollends die Steigerungszüge der Takte 62 bis zum Ende des ersten Teiles deuten die Herrlichkeit des kommenden Meisterschaffens an.

Der zweite Teil des Werkes bildet sowohl in der Chor- als auch in der Orchesterbehandlung einen schönen und wirkungsvollen Gegensatz zur Massigkeit des ersten. Bis auf eine Höhepunktstelle im mittleren Abschnitt ist der ganze dreifach gegliederte Teil zart gehalten.

Die beiden einleitenden Takte lassen sich sinfonisch an. Der Cellomelodie, die an eine Stelle des Benediktus der ersten Messe in d moll gemahnt, ist ein Oboesolo gegenübergestellt, während die harmonische Füllung in wiegenden Sechzehntelfiguren der zweiten Violinen gelegen ist. Diesen und den Bratschen fällt in dem ganzen Teil die Sechzehntelbelebung zu, während die Primgeigen und Holzbläser kurze Linienzüge darüber breiten. Das Hauptmotiv aber wird meist abwechselnd von den vier Singstimmen in das sinfonische Gefüge eingewoben. Es ist ein höchst einfaches, auf dem Dreiklang fußendes Gebilde, dem keinerlei Originalität zukommt und doch wirkt das Ganze nicht gewöhnlich.

Die Haupttonart des ganzen Mittelteiles ist die Dominanttonart, F dur. Der erste Abschnitt wendet sich über d moll und a moll in einem Unisono-Chorsatz mit demütig Haydn-Brucknerschem Kniefall nach C dur. Ein dreitaktiges Bläser-Zwischenspiel führt zum zweiten Abschnitt (Takt 87).

Der mittlere Abschnitt, in C dur beginnend, weist stärkere tonartliche Ausschwankungen auf. Er berührt g moll, c moll mit dem Höhepunkt des Mittelteiles, einem Qintenkanon mit echt Brucknerschem oktavigem Kampfmotiv, schreitet über F dur zurück nach C dur, um plötzlich nach H dur auszustrahlen. In mystischer Bestrahlung singt dazu der Alt die geheimnisvollen Worte: „Wer ist der Herr, der die Unfruchtbare wohnen läßt im Hause als fröhliche Mutter von Kindern".

Nun folgt die Reprise des ersten Abschnittes ohne die zweitaktige Orchestereinleitung und auch der Unisonoschluß bekommt eine neue echt Brucknersche Wendung.

Die ersten 24 Takte des Psalmanfanges, denen eine Schlußwendung nach D dur angegliedert wird, sind der

Fuge vorangestellt, welche mit der großen Unterterz auf B einsetzt.

Das viertaktige, markante, nicht eigenkräftige Thema setzt im Baß ein und erfährt drei der Regel entsprechende Durchführungen. In der dritten Durchführung erscheint es in Umkehrung und gleichzeitiger Engführung mit seiner ursprünglichen Gestalt. Durch Sequenzierung im Sopran nach dem Orgelpunkt auf F wird die Schlußsteigerung eingeleitet. Über chromatisch absteigender Tonleiter des Basses baut sich die mächtige Schlußkrönung auf.

Durch die ganze Fuge zieht sich eine nach klassischem Muster mit Trillerfiguren durchsetzte Unisono-Figuration der Geigen.

Als Abschluß des Werkes folgt der ganze erste Teil. Ist der 112. Psalm, wie die Betrachtung zeigt, auch kein Vollwerk, so darf er doch als ein Introitus vor den Altarstufen des Heiligtums der D-Messe gelten.

Randglossen zur Operette des ausgehenden Rokoko

Von Dr. FRITZ STEGE (Berlin)

Unsere deutsche Operette verdankt ihr Entstehen einer Reaktion auf den Stil der italienischen Großen Oper. Unter dem Jubel der Londoner Bevölkerung entthronten zwei findige Theaterleute die Könige und Helden der opera seria, verwandelten sie mit samt ihren Göttern und Göttinnen in Handwerker und Landstreicher und gaben ihnen an Stelle des Olymps das Milieu der Straßen und Kaschemmen. Sie erzählten in der Sprache des Volkes und sangen Volkslieder und Gassenhauer als Parodien auf die italienischen Koloraturarien. So entstand die „Bettler-Oper", betitelt „The devil to pay", auch in Deutschland mit der Musik von Standfuß unter dem Namen „Der Teufel ist los" erfolgreich aufgenommen (1752). Und der Stern des *Händel*schen Opernunternehmens neigte sich dem Untergang. —

Übertriebene Einseitigkeit einer Kunstrichtung verfällt leicht dem Fluch der Lächerlichkeit.

*

Der Erfolg der Bettleroper war so stark, daß die „Frauenzimmer die schönsten Lieder daraus auf den Fächern trugen. Schirme und anderes Hausgerät ward damit bemalt" (in Hillers „Wöchentlichen Nachrichten").

Wollte man diese originelle Sitte auch in unsere Zeit verpflanzen, so dürfte das Hausgerät unserer Damen wohl schwerlich ausreichen, um alle Lieblingsmelodien der jährlichen Operetten-Epidemie zu verewigen. . . .

*

Noch bis in unsere Tage hinein erklang eins jener gefälligen Lieder aus der Bettleroper: „If the heart of a man is depress'd with cares" (Ist das Herz eines Mannes von Sorgen schwer). Die bereits 1652 in einer Sammlung „The dancing Master" aufgezeichnete Weise wurde zur Moulinet-Tour der ältesten Quadrille („Lancier" von Joseph Hart), und manche unserer Großeltern mögen beim Klang der graziösen Melodie an sorgenlose Jugendzeiten erinnert werden . . .

*

„*Operette*": „kleine Oper". Mit diesem Namen bezeichnete man ursprünglich jedes musikdramatische Werk, dessen Dialoge gesprochen und nicht völlig gesungen wurden. Ein Beweis hierfür ist eine Kritik in der Musikalischen Monatsschrift von Reichardt-Kunzen 1792 S. 21 ff., wo es in bezug auf Méhuls „Euphrosine ou le Tyran corrigé" heißt: „Die schöne Operette, die auch wohl für eine *große Oper* gelten könnte, wenn der Dialog nicht gesprochen würde . . ." Joh. Friedr. *Reichardt* gebraucht in seiner Schrift „Über die deutsche komische Oper 1774" das Wort Operette gleichbedeutend mit „komischer Oper". *Hiller*, der Begründer des deutschen Singspiels, nennt seine Schöpfung „Der lustige Schuster" im Vorbericht „Operette", auf der Titelseite aber „komische Oper" (Leipzig 1771). Sicherlich ist der Name „Operette" berechtigter und spezialisierter für jene Gattung als „Singspiel", womit der geistvolle Schriftsteller Mattheson *jede Art von musikalischen Theaterstücken* im Gegensatz zum Schauspiel bezeichnet („Untersuchung der Singspiele" 1774).

*

Die Operette ist also im Gegensatz zur opera seria ein Bühnenwerk mit *gesprochenem* Dialog (statt Rezitativ). Sie ist kein Musikdrama, dessen musikalische Partien durch Reden unterbrochen werden, sondern ein *Schauspiel*, dessen rein sprachliches Gerüst von einzelnen volkstümlichen Liedern durchsetzt ist. Die Unwahrscheinlichkeit, vom gesprochenen Wort urplötzlich zum gesungenen überzugehen, wurde deutlich empfunden. Erheiternd wirkt daher oft die Naivität, mit der ein motivierter Übergang zwischen Wort und Ton angestrebt wird.

Das Textbuch zu Hillers „Ernte-Kranz" (Berliner Staatsbibliothek) trägt beispielsweise folgende *handschriftliche* Zusätze vor Beginn einer Gesangspartie:

Thomas: Ich will sie (die Regelchen) dir vorsingen, *damit du sie besser behältst.*

Lieschen: Mutter! Können wir keine Antwort singen?

Marie: Wir wollen sehen!

Nun stehen sie alle drei in Positur, der Zuhörer ist auf den Einsatz des Orchesters in der rücksichtsvollsten Weise vorbereitet und das Terzett kann beginnen.

*

Daß die Operette sich im Sturm die Herzen der Hörer gewann, liegt in erster Linie an der Leichtfaßlichkeit

ihres dramatischen und musikalischen Inhalts, anderseits an ihrer Verwendungsmöglichkeit auf jeder Bühne. Vergessen wir nicht, daß die Rollen der opera seria für *bestimmte* Sänger geschrieben waren, die der Operette aber für *alle*! „Der Tod großer Sänger und Sängerinnen oder ihr freiwilliger Abtritt von der Bühne macht Frachtwagen von Partituren unbrauchbar für die lyrische Bühne" klagt *Weber* in einer Abhandlung über komische Charakteristik und Karikatur (Allgem. Musikzeitg. 1800 S. 138).

*

Als sich die Wirkungsfähigkeit der Operette in der Praxis bewährt hatte, begannen die Theoretiker damit, der Ursache ihres Erfolges nachzugehen und Richtlinien für ihre Technik aufzustellen.

Man verlangte Einfachheit, melodische Begabung und sicheren Blick für komische Wirkungen. Lehrreich ist die Kritik über eine Operette aus der gewandten Feder von *Dittersdorf* (Reichardts „Studien für Tonkünstler 1793" S. 37): „Daß die Dittersdorfischen Opern insgesamt auf allen Theatern Deutschlands so viel Glück gemacht, ist wohl unstreitig dem zuzuschreiben, daß sie der Fassungskraft eines jeden, selbst des ungebildeten Zuhörers angemessen sind. Die Melodien sind, wenn auch nicht immer neu und edel, doch immer so ins Gehör fallend, daß man den Augenblick in Versuchung gerät, sie mitzusingen. Die Arien sind für den Sänger so brillant gesetzt, daß man gezwungen ist, Beifall zu geben, selbst dann, wenn der Text eine andere Behandlung zu erfordern schien."

*

„Sie soll uns auf eine Stunde in einen angenehmen Traum wiegen, uns kleine Gegenstände vorstellen, die ihren eigentümlichen Reiz haben, allein auf dem Theater nicht interessant genug sein würden, wenn nicht die Musik der Poesie und Malerei zu Hilfe käme (Hillers Wöchentl. Anm. 1769 S. 90).

Damit ist eine strenge Scheidung zwischen opera seria und Operette vollzogen, die *Dittersdorf* selbst in einem Brief in der Allgem. Musikzeitg. 1798 S. 138 ff. noch vertieft:

„Wie aber der ernsthafte Komponist hauptsächlich durch Neuheit der Ideen zu interessieren suchen mußte, so — ich wage es geradezu zu sagen — so wird der komische Komponist desto mehr interessieren, je mehr er ganz leichte und dem Publikum sogleich faßliche, leicht nachzuträllernde Sätze anzubringen versteht. Es ist an und für sich selbst klar, daß er, wenn er wirklich Genie besitzt, auch bei solchen Sätzen Gelegenheit finden wird, durch Instrumentalbegleitung, durch Wendungen u. dgl. dem *gebildeten* Zuhörer etwas zu geben."

Ich glaube, hier dürfte mancher unserer neuzeitlichen Operettenschreiber aufhorchen und lernen . . .

*

Die Aesthetik des Komischen in der Operette um 1800 ist ein wenig betretenes, aber an Ausbeute reiches Gebiet. Hier müßte gezeigt werden, wie sich in der Bühnenkomik der Volkscharakter widerspiegelt, wie der leicht angedeutete Humor der Hillerschen u. a. Operetten aus der zierlichen Galanterie des Rokoko heraus geboren wird. Es müßte nach einer kulturgeschichtlichen Vorbemerkung auf die verschiedenen Ausläufer der Komik hingewiesen werden, deren sich die Operette bedient: von der Parodie zur Karikatur, von der Situations- zur Charakterkomik. An Hand zahlreicher Beispiele müßten die angestrebten komischen Wirkungen im Gesangs- und Instrumentalstil nachgewiesen werden, und in Verbindung mit den Berichten zeitgenössischer Schriftsteller die Wirkung des Komischen auf die damaligen Hörer festgestellt werden.

Dann würde das überraschende Ergebnis zutage treten, daß unsere heutigen Anforderungen an das Komische eine durchaus abweichende Gestalt tragen — daß wir heute kaum mehr als komisch empfinden, was die damalige Kritik als Basis jeglicher Komik rühmt.

*

Das *Staccato der Violinen* als komisches Moment in Hillers Anmerkungen über den musikalischen Vortrag (a. a. O. 1766. S. 168):

„In der ernsthaften Musik wird das meiste aneinandergehangen, gezogen und geschleift, und die Violinisten brauchen lange Bogenstriche, in komischen Musiken aber werden die meisten Noten abgestoßen, und die Violinisten bedienen sich kurzer Bogenstriche."

Deklamationskomik in Reichardts „Ueber die deutsche komische Oper" 1774, S. 51:

„Das Komische in der Musik besteht *hauptsächlich* in der *kurzen Deklamation*, wo jede Silbe fast ihre Note bekömmt . . ., ich meine hier die Stelle, wo zu 24 Silben nur ein Ton in der geschwindesten Bewegung immer wiederholt wird, während dessen die Instrumente eine scherzende Begleitung haben. Diese Deklamation ist gewiß schon an sich selbst komisch" (gemeint ist eine Arie aus Hillers „Die Jagd").

Dieselbe Ansicht in Hillers „Wöchentl. Nachrichten", 2. Stück, 1766. Reichardts Aeußerungen über *Wiederholungskomik* in obiger Schrift: Michel fängt ganz ernsthaft mit dem Hauptton (A dur) an: „Nun Marthe, lebe wohl". Marthe, das alte Weib, singt dieselben Worte mit dem nämlichen Gesange, nur einen Ton höher in der *weichen* Tonart ganz *weinerlich* (h moll, „Tonarten-Charakteristik"?), Töffel aber plumpt wieder mit seinem Abschiede gerade in die Quinte des Haupttones (E dur) und Röse schließt ganz leichtsinnig im Hauptton (A dur).

Für eine derartige ästhetische Feinheit ist unser heutiges, durch grobe Effekte verdorbenes und nach derber Erotik gierendes Publikum abgestumpft.

*

Beispiele für harmlose musikalische Scherze: Uebertriebener Ernst an scherzhaft aufzufassenden Stellen,

Kontraste (Lessing!), Nachahmung von Naturlauten (Blöken der Schafe, Wiehern der Pferde in „Die Jagd" etc.). Uebertriebene Realistik (Nachahmen des Gähnens im Orchester), Karikatur der italienischen Arie etc.

Die Arie der tabakschnupfenden und unaufhörlich von Niesen unterbrochenen Lene in Hillers: „Der lustige Schuster". In Röses Arie (Hiller: „Die Jagd" Akt II) imitiert der Komponist den „Brummbären" durch Hervortreten der Streichbässe. Wobei sich *Reichardt* a. a. O. zu der bedenklichen Aeußerung veranlaßt sieht: „Für die komische Oper geht das wohl an, man vergesse aber nie daran zu denken, daß es sich auch nur einzig allein für diese Art Stücke schicke, *sonst aber zu niedrig für die Musik ist!*

Welch eine hochstehende, ideale Bewertung der Musik!

*

Und heute?

Heute ist die Operette nicht mehr eine Parodie auf die italienische Oper. Dagegen karikiert sie sich selbst und ihre einstige Größe. Reichardts Worte treffen auch heute zu: „Alles komponiert itzt Operetten und, hundert gegen eins, nicht der zehnte denkt dabey. *Erfinden* — dessen itzt gar nicht zu erwähnen."

*

„Zwecklos — über die Dekadenz des musikalischen Geschmacks Worte zu verlieren, ohne an Abhilfe zu denken. Ich glaube aber, daß ein überlegtes Umkehren auf der Bahn der Entwicklung und ein erneutes Anknüpfen an geschichtliche Vorbilder vergangener Epochen einen lohnenderen Ausblick in die Zukunft eröffnen würde, als die Preisgabe jeglichen musikalischen Schamgefühls in einem Taumel gröbster erotischer Effekthascherei. War das deutsche Singspiel einst die Reaktion auf die große *Oper*, so wird auch die Zeit kommen, die uns die Reaktion der *Operette* bringt und sie wieder auf eine ihr würdigere Stufe hebt. Dann wird vielleicht wieder der Humor das Szepter über Posse und Zote schwingen, um so mehr als nur der echte Humor bleibende Freuden in unseren Herzen zu sammeln vermag. Wie *Gerber* in seiner Abhandlung „über den sogenannten musikalischen Stil" (Allgem. Musikzeitg. 1799, S. 311) richtig bemerkt:

„Es ist auch wider dies lustige Wesen um desto weniger etwas einzuwenden, *je notwendiger es unserem Zeitalter wird*, um bei den überhandnehmenden fatalen Lagen seine Existenz noch einigermaßen erträglich finden zu können, daß wir auf jede kleine Erhöhung unserer noch übriggebliebenen Freuden geitzig sind und sie mit beiden Händen fassen."

Das Schicksal von Hugo Wolfs Streichquartett in d moll

Von Dr. HEINRICH WERNER (Wien)

Es waren schlimme Jahre im Leben Hugo Wolfs, die letzten Jahre des siebenten Dezenniums im vorigen Jahrhundert; wenigstens, was die äußere Lebensführung des Jünglings betrifft. Noch schlimmer für die Seelenstimmung des Meisters waren vielleicht jene unfruchtbaren Jahre 1891—1894, wo er seine Schaffenskraft für erloschen hielt. Aber dem *Menschen* Wolf ist es wohl niemals so jämmerlich ergangen, als damals, wo er unterm 10. Mai 1879 an den Vater schrieb, daß er schon seit einiger Zeit wieder nur von Butterbroten lebe, „aber das sei noch immer nicht so arg, als das Bewußtsein, kein Geld in der Tasche zu haben". In jenen Tagen höchster materieller Not vertiefte sich der stets mit ernstester Selbstzucht an seiner Bildung arbeitende Künstler in die göttlichen und menschlichen Mysterien von Goethes Faust. Da war es kein Wunder, daß jenes furchtbare Wort des strebenden, nach Erlösung drängenden Menschen ganz von dem Inneren der verwandten Natur Wolfs Besitz ergriff, jenes niederschmetternde Schicksalswort, das Faust, an dieser Welt verzweifelnd, sich ins Bewußtsein ruft: „*Entbehren sollst du! sollst entbehren!*" Dieser „ewige Gesang, der jedem an die Ohren klingt, den unser ganzes Leben lang uns heiser jede Stunde singt", er hat in dem leidenden Herzen Hugo Wolfs tönende Formen angenommen und der Jüngling hat Kraft genug besessen, diesen „ewigen Gesang" des Weltenelends in sich aufzunehmen und in wunderbarer neuer musikalischer Gestalt wieder von sich ausströmen zu lassen in seinem Streichquartette in d moll, dem er jenes Goethesche Wort als seines eigenen Lebens würdiges Motto voransetzte.

Schon im Jahre 1877, also als Siebzehnjähriger, dürfte Wolf mit der Komposition des Quartettes begonnen haben. Zu Ende des nächsten Jahres war er eifrig an der Arbeit daran. Oft saß er bis zum Morgengrauen an seinem Schreibtische und am 31. Dezember 1878 konnte er seinem Vater berichten, daß er gestern den dritten Satz vollendet habe. Mit dem vierten Satze währte es länger; im April 1879 unterbrach er die Komposition, um sie wahrscheinlich erst im Jahre 1880 wieder aufzunehmen und zu vollenden. Sicher ist, daß das Quartett im Jänner 1881 von Frau Natalie Lecher-Bauer, einer bekannten Wiener Violinvirtuosin, in ihrem Heime in Gegenwart Wolfs, aber nicht zu seiner Zufriedenheit aufgeführt wurde. Er verglich diese Aufführung mit der Ermordung eines Kindes, das von den vier Mordgesellen auf des Vaters eigenes Zeichen „schaudervoll verstümmelt" wurde. Es dürfte die einzige Vorführung gewesen sein, die Wolf selbst gehört hat. Zu einer im Hause des Komponisten Adalbert von Goldschmidt geplanten Aufführung ist es ebensowenig gekommen, wie zu einer da-

mals von Wolf beabsichtigten Wiedergabe im Wiener akademischen Wagner-Verein. So entschloß er sich über Anraten verschiedener Freunde, obwohl widerwillig, zu einer Einreihung des Werkes bei der damals in der Gunst des Publikums eben aufblühenden Quartettvereinigung Arnold Rosès, der neben dem Primarius auch die Mitglieder des Wiener philharmonischen Orchesters Lohe, Bachrich und Hummer angehörten. Nach ziemlich langer, vornehmer Ignorierung erhielt Wolf endlich den definitiven Bescheid der Vereinigung mit der Ablehnung der gewünschten Aufführung.

Es ist dem Verfasser gelungen, unlängst den Originalbrief, mit welchem dem Komponisten dieser ablehnende Bescheid mitgeteilt wurde, wieder aufzufinden. Hugo Wolf hat ihn damals seinem Freunde Professor Anton Katzer „zum ewigen Gedächtnis" geschenkt und dieser verwahrt dieses interessante Schriftstück, welches Zeugnis gibt, in welch verletzend höhnischer Form der durch seine Kritiken im Wiener Salonblatte bitter gehaßte Komponist seinerzeit von den maßgebenden Faktoren unseres Musiklebens behandelt wurde. Der Brief trägt den Poststempel 1885, ist adressiert an „Herrn Hugo Wolf-Ober-Döbling, Hirschengasse 68" und lautet genau in der Form des Originales wiedergegeben:

„Geehrter Herr Wolf!

Wir haben Ihr D-moll-Quartett aufmerksam durchgespielt und einstimmig den Beschluß gefaßt, das Werk für Sie beim — Portier der k. k. Hofoper (Operngasse) zu hinterlegen. Wollen Sie die Liebenswürdigkeit haben es baldmöglichst abholen zu lassen, er könnte es leicht verlegen.

Mit den herzlichsten Grüßen

Das Quartett:
Rosè, Loh, Birchrich
Hummer."

Der einzige Loh soll sich anfänglich *für* die Aufführung eingesetzt haben. Gleichwohl ist dieser „einstimmige" Kabinettsbeschluß zustandegekommen, und die Vereinigung hat sich nicht gescheut, zu dem Schaden, den sie dem Komponisten mit der Abweisung bereitet hat, auch noch den übel angebrachten Spott zu fügen. Sowohl die Hinterlegung des Manuskriptes beim — Portier der Hofoper, als auch der wohlgemeinte Rat, dasselbe dort baldmöglichst abholen zu lassen, da der Portier es sonst leicht „verlegen" könnte, wie nicht minder die „herzlichsten Grüße" am Ende strotzen von Hohn und Spott. Daß sich die Vereinigung nicht von künstlerischen Bedenken bei Ablehnung des Werkes leiten ließ, weiß jeder, der die Laufbahn des Rosè-Quartettes verfolgt und erfahren hat, wie es Novitäten schlimmster Modernität an ihren Abenden zur Aufführung gebracht hat. Das Quartett ist in dieser Hinsicht immer ziemlich liberal vorgegangen — mit Recht, denn auch Neuerer haben das Recht, in der Oeffentlichkeit einmal gehört zu werden. Im Falle „Wolf" aber lag die Sache so, daß der damals infolge seiner feindseligen Haltung gegen die einflußreiche Wiener Kritik verfehmte Künstler — totgeschwiegen werden mußte, wollte man sich's nicht mit Hanslick und Konsorten verscherzen. Es war also blasse Furcht, die dieser Quartettvereinigung mit der auf so schnöde Art erfolgten Ablehnung eine unsterbliche Blamage zugezogen hat, denn das Streichquartett des allerdings noch sehr jungen Wolf wird heute sonst von jeder Kammermusikvereinigung außerordentlich geschätzt und viel gespielt, wenn es auch seiner Schwierigkeiten halber gefürchtet wird.

Bekanntlich hat sich Wolf selbst die Kränkung über diese „einstimmige" Abweisung seines Werkes in der humorvollen Salonblatt-Kritik vom 23. Oktober 1885[1] vom Herzen gewälzt. Wie lauter aber sein Charakter war, beweist der Umstand, daß seine Kritiken über Rosè und dessen Quartett auch *nach* dieser schimpflichen Maßregelung stets objektiv günstig geblieben sind. Die Quartettvereinigung selbst hat allerdings bis heute noch nicht ihre Ehrenschuld, das seinerzeit zurückgewiesene Opus nachträglich aufzuführen, eingelöst, obwohl Arnold Rosè, das Haupt der Vereinigung, noch in der Vollkraft seiner Kunst steht und wissen muß, was an dieser Musik daran ist. Die drei anderen Mitschuldigen sind freilich schon dahingeschieden.

Diese Ablehnung des Quartettes sowie die ein Jahr später in noch unwürdigerer Form erfolgte Ablehnung seiner „Penthesilea" durch Hans Richter und die Philharmoniker haben dem Komponisten die Freude an beiden Werken gründlich verleidet. Die „Penthesilea" hielt er seither gänzlich verschlossen und mit dem Quartette hat er zwar noch einmal einen Versuch bei der Kammermusikvereinigung Hellmesberger unternommen, aber dort ist das Manuskript in Verstoß geraten und zu Lebzeiten Wolfs nicht mehr zum Vorschein gekommen. Erst der Hugo-Wolf-Verein in Wien ist nach dem Tode des Meisters wieder in den Besitz der Partitur gelangt und hat die öffentliche Uraufführung in Wien durch das Prill-Quartett und die Drucklegung veranlaßt.

Es kann nicht meine Absicht sein, an dieser Stelle eine Würdigung des Werkes selbst zu geben. Die in den letzten Jahren in Wien erfolgten Wiedergaben desselben durch das Fitzner-, Gottesmann-, Prix-Quartett haben einen solchen Beifall im Publikum gefunden, daß die seinerzeitige Vernachlässigung und Verspottung nicht genug bedauert werden kann. Die im Leben Wolfs so häufig zutage getretene Tragik hat auch in diesem Falle mit grausamer Hand in das Schicksal des Meisters eingegriffen. Hätte sich damals zu rechter Zeit ein Erfolg seines Streichquartetts eingestellt oder wäre ihm wenigstens nur die Möglichkeit geboten gewesen, sein Werk in würdiger Wiedergabe zu hören, er hätte in jener Zeit der Musikliteratur wahrscheinlich mehrere Kammermusik-

[1] Siehe „Hugo Wolfs musikalische Kritiken", Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, Seite 204.

werke beschert, von welchen ja Ansätze und Skizzen in seinem Nachlasse vorhanden sind. Sie alle aber sind der Gleichgültigkeit und Gehässigkeit zum Opfer gefallen, die man maßgebenden Orts dem jungen Meister entgegengebracht hat, der nach solchen Erfahrungen alle Lust an diesen Arbeiten verloren haben mußte.

„Entbehren sollst du! sollst entbehren!" Dieser Leitspruch seines Quartetts, er hat sich als treuer, wenn auch ungebetener Gefährte der kurzen Laufbahn Wolfs erwiesen. Nicht nur in leiblicher Hinsicht, auch auf künstlerischem Gebiete war es ihm nicht mehr vergönnt, bei gesunden Sinnen jemals auf einen grünen Zweig zu kommen. Erst seinem Leichnam war es vorbehalten, unter den grünen Lorbeerreisern, die die Welt dem Lebendigen versagt, aber dem Toten nun freigebig gespendet hat, buchstäblich begraben zu werden.

Musikdilettant und Berufsmusiker im Wettbewerb / Von Karl Kohler (Rottweil a. N.)

I.

Wer die Musikpflege der Nachkriegszeit sorgfältig beobachtet hat, konnte ein starkes Ueberhandnehmen des Dilettantismus feststellen. Nicht nur die Hausmusik ist wieder zu großer Blüte gelangt, auch außerhalb des Hauses hat sich der Dilettant in zunehmendem Maße betätigt und ist damit auch in Wettbewerb mit dem Berufsmusiker getreten. Fragen wir uns nach den Ursachen des Erstarkens des Musikdilettantismus, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir die Erscheinung aus unseren allgemeinen politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen heraus erklären. Wie sich in der Politik nach Kriegsende ein stümperhafter Dilettantismus breitgemacht hat, so hat auch in der Musik der Dilettant das Bedürfnis empfunden, die ihm gezogenen Grenzen zu überschreiten. Nicht immer aber war die Steigerung des Selbstbewußtseins, eine gewisse Ueberhebung hieran schuld. Mancher hat sich wohl durch Beschäftigung mit Musik ein Gegengewicht gegen die Nöte und Sorgen des Alltags schaffen wollen — oder aber war der Wunsch vorherrschend, das gegenüber früher verringerte und unsichere Einkommen durch musikalische Nebenbeschäftigung zu verbessern. Auf der anderen Seite spielte, und zwar zumal in der Zeit stärkster Inflation, die Bevorzugung des meist bescheidenere Ansprüche stellenden Dilettanten vor dem Berufsmusiker bei den Veranstaltern musikalischer Vorführungen eine Rolle.

Selbst Musikdilettant, habe ich verschiedentlich Klagen von Berufsmusikern über unangebrachten Wettbewerb durch Dilettanten anhören müssen. Es ist wohl der Mühe wert, nachzuprüfen, inwieweit diese Klagen unter heutigen Verhältnissen berechtigt sind und ob eine Abgrenzung der beiderseitigen Interessenkreise möglich ist. Diese Prüfung setzt eine Verständigung über die in Betracht kommenden Begriffe voraus.

II.

Mit dem Wort Dilettant bezeichnen wir gemeinhin jemand, der sich mit einem Gegenstand nur aus Liebhaberei, nicht berufsmäßig beschäftigt. Vielfach verbindet sich damit auch das Urteil, daß jemand von dem betreffenden Gegenstand nur oberflächliche Kenntnisse besitzt. Im engeren Sinn aber wenden wir das Wort gerade auf den *Kunst*liebhaber an.

Die Abgrenzung zwischen Musikdilettant und Berufsmusiker (abgekürzt MD und BM) erscheint auf den ersten Blick einfach: BM ist, wer die zu musikalischer Betätigung erforderlichen Kenntnisse besitzt und aus solcher Betätigung seinen Lebensunterhalt ganz oder teilweise bestreitet; jeder andere Musiktreibende ist MD. Es gibt aber Grenzfälle: Mancher hat aus musikalischer Tätigkeit nach und nach eine Einkommensquelle für sich geschaffen, ohne genügende Vorbildung zu besitzen, will aber als BM anerkannt sein und verhält sich auch dementsprechend. Ein Anderer hat die Kenntnisse und Fähigkeiten des BM nach und nach erworben, ist aber gegen Entgelt überhaupt nicht oder nur ausnahmsweise tätig und will BM nicht sein. Beide Arten von Musiktreibenden sind zunächst Dilettanten, sie können aber über Nacht BM geworden sein je nach dem Grade, den ihre musikalische Bildung erreicht hat, oder der Art und Weise, wie sie ihre Kenntnisse verwerten. Wo im Einzelfalle die Grenze zu ziehen ist, kann niemand begrifflich genau sagen: es kommt immer auf die Umstände des einzelnen Falles an. Man wird aber im Zweifel jemand in dem Zeitpunkt als BM zu bezeichnen haben, in dem er dazu übergegangen ist, regelmäßig gegen *Entgelt* Musik zu treiben.

Ob im übrigen der Musikbetrieb haupt- oder nebenberuflich erfolgt, ist für die Abgrenzung zum MD unwesentlich. Mancher frühere Hauptberufsmusiker ist heute, der Not der Zeit gehorchend, nur noch Nebenberufsmusiker, weil die seitherige Einkommensquelle versiegt oder zu wenig ergiebig ist; man denke an ehemalige Militärmusiker. Der zum Neben-BM herabgestiegene ehemalige Haupt-BM steht aber im gleichen Gegensatz zum MD wie der zum Neben-BM aufgestiegene ehemalige MD oder wie der Haupt-BM selbst.

Auch die Frage, wie nichtmusikalischer Hauptberuf und musikalischer Nebenberuf sich miteinander vertragen, berührt uns hier nicht, das ist eine innere Angelegenheit zwischen beiden. Wenn dem nebenberuflichen Musikbetrieb im Interesse des Hauptberufs Beschränkungen auferlegt werden, so ist dagegen nichts zu sagen (für Staatsbeamte haben z. B. die einzelnen Länder und das Reich bestimmte Richtlinien gegeben).

Wettbewerb ist nach allgemeinem Sprachgebrauch das Anbieten einer Leistung, die gleichzeitig und in ähnlicher Art auch von Anderen angeboten wird. In subjektiver Beziehung können wir von bewußtem und unbewußtem Wettbewerb reden, je nachdem der Anbietende von dem Angebot Anderer weiß, mindestens damit rechnet, oder nicht. Das subjektive Bestreben, mit der eigenen Leistung die andere zu verdrängen, der letzteren gewissermaßen den Rang abzulaufen, gehört nicht notwendig zum Begriff. Auf das Gebiet der Musik übertragen ist Wettbewerb das Anbieten musikalischer Leistungen, die gleichzeitig, gleichartig oder mindestens gleichwertig auch von Anderen angeboten werden. Gleichwertigkeit kann objektiv oder subjektiv verstanden werden; die eine Leistung mag vom künstlerischen Standpunkt aus so viel wert sein wie die andere, sie kann es aber auch nur in der Einbildung des Anbietenden oder Annehmenden sein. Um mit einer anderen Leistung in Wettbewerb zu treten, genügt es vollkommen, daß sie *geeignet* ist, als gleichwertige Leistung *zu erscheinen*.

Von dieser Begriffsbestimmung aus ergibt sich zunächst, daß von einem eigentlichen Wettbewerb zwischen Personen, die jede für sich auf musikalischem Gebiet ganz *individuell* bestimmte *künstlerische* Leistungen hervorbringen, nur im landläufigen weiteren Sinne die Rede sein kann. Der Komponist, Berufsdirigent, Virtuose hat jeder seine besonderen Eigentümlichkeiten, die seine Leistung von der jedes Kollegen unterscheiden: Gleichartigkeit im engeren Sinne liegt nicht vor. Diesen Fall brauchen

wir um so weniger in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen, als der MD auf diesem Gebiete mit dem BM nicht um die Wette läuft. Praktisch ist für uns nur der Fall des Wettbewerbs, in welchem der MD überhaupt und allgemein die Möglichkeit hat, gleichartige oder gleichwertige Leistungen anzubieten: das ist auf dem Gebiet derjenigen technischen Leistungen, die der *Durchschnittsmusiker* als Solist, Kammer- und Orchestermusiker oder als Musiklehrer für gewöhnlich auszuführen hat und die im Gegensatz zum künstlerischen Betrieb mehr einen handwerksmäßigen Anstrich — man verzeihe den Ausdruck — haben.

III.

Dem Wettbewerb im gleichen Beruf oder Gewerbe sind an sich nur insofern Schranken gesetzt, als er sich in verkehrsüblichen Formen zu bewegen hat und nicht unlauter sein darf. Zwar spielt der juristische Begriff des „unlauteren Wettbewerbs", wie ihn das deutsche Reichsgesetz vom 7. Juni 1909 versteht, für unsere Untersuchung keine Rolle, weil das Gesetz nicht auf künstlerische oder wissenschaftliche Tätigkeit zugeschnitten ist — allein damit ist natürlich nicht gesagt, daß ein von ungeeigneten Personen oder mit verwerflichen Mitteln betriebener Wettbewerb auf musikalischem Gebiet vom Recht nicht mißbilligt würde. Unser allgemeines bürgerliches Recht hat den Begriff der „guten Sitte" reich entwickelt. Der Maßstab für die Beurteilung, was die guten Sitten erlauben oder verbieten, ist ein allgemeiner und durchschnittlicher, der aus dem herrschenden Volksbewußtsein oder, sofern die Wandlung nur in einem bestimmten Volkskreise vorzukommen pflegt, aus der sittlichen Anschauung *dieses* Volkskreises entnommen wird; es ist das „Anstandsgefühl aller billig und gerecht Denkenden". So das Reichsgericht. Wer ferner in einer gegen die guten Sitten verstoßenden Weise einem Anderen vorsätzlich Schaden zufügt, ist ihm nicht bloß schadensersatzpflichtig, sondern kann auch auf Unterlassung der schädigenden Handlung gerichtlich belangt werden.

Was ist nun gute Sitte in den Beziehungen zwischen BM und MD?

Jedes Ding hat zwei Seiten, so auch dieses Problem! Der BM ist geneigt, *jeden* Wettbewerb des MD zu verdammen. Für diese Anschauung sprechen berechtigte Gründe: Der BM hat eine bestimmte berufsmäßige theoretische und technische Vorbildung, hat hierfür erhebliche Opfer an Geld, Zeit, Arbeits- und Nervenkraft gebracht und ist auf Erwerbsbetätigung in diesem Beruf angewiesen; er hat somit einen Anspruch darauf, daß man musikalische Leistungen in erster Linie von ihm bezieht, nicht vom MD. Dem MD andererseits wohnt ein lebhafter Drang zu künstlerischer Betätigung inne: je größer seine musikalischen Fortschritte werden, desto größer wird das Bedürfnis, sie bekanntzugeben. Die Veranlassung hierzu gibt er selbst oder Andere. Die erstgenannte Sorte von MD ist die gefährlichere, weil ihr Mitteilungsbedürfnis meist einer Ueberschätzung ihres Könnens entspringt, die sie wiederum besonders wettbewerbsgeneigt macht; sie wollen es dem BM jederzeit gleichtun. Andere MD wieder haben ein richtiges Urteil darüber, was sie leisten, geben auch keine Veranlassung zu einer Ueberschätzung ihres Könnens und sehen sich doch plötzlich vor die Oeffentlichkeit gestellt, weil sie an diese herangezogen worden sind. Der Beweggrund für ihre Heranziehung ist vielfach ein recht eigennütziger: Man weiß, daß sie hauptsächlich aus idealen Beweggründen tätig sind, nicht des Erwerbs wegen, sie sind besonders billige Arbeiter — und die Geldfrage, nicht die Frage nach der Qualität der Leistung, ist daher für viele der Ansporn, sich um den MD zu bewerben.

Es gibt fortgeschrittene MD, die sich öffentlich hören lassen können („Künstlerdilettanten"); sie treten ohne Zweifel in Wettbewerb mit dem BM. Die große übrige Masse der MD hat aber nur mittelmäßige Kenntnisse. Ist die erstere Sorte an sich geeignet, den Wettkampf mit dem BM aufzunehmen, so ist es die letztere Gruppe zweifellos nicht. Ob und inwieweit diese aber mit dem BM auch tatsächlich im Wettbewerb steht, kommt im großen ganzen auf den Kreis derer an, die ihn zu genießen haben. Genügt diesem Kreise seine voraussichtliche Leistung, und mag sie bei objektiver Betrachtung noch so schlecht sein, so ist sie imstande, eine einwandfreie künstlerische Leistung auf die Seite zu schieben, im Wettbewerb mit dieser also zu siegen. Man darf nämlich nicht vergessen, daß bei der Bewertung eines MD leider oft nicht künstlerische Gesichtspunkte mitsprechen, außer der Geldfrage vor allem persönliche Rücksichten, die Art des Auftretens, Anpassung an den Geschmack des Publikums u. a. (subjektive Gleichwertigkeit der Leistung). Ist demnach gerade dieser Wettbewerbsfall dem BM besonders schädlich? Ich glaube nicht. Es gibt in jedem Beruf Pfuscher, mit denen man sich abfinden muß; wären sie nicht da, so würde ja vielfach der Ansporn für tüchtige Berufsarbeit fehlen. Und dann grenzt gerade der Fall der nur subjektiven Gleichwertigkeit (objektiver Ungleichwertigkeit) doch so sehr an den Fall der auch subjektiven und damit allgemeinen Ungleichwertigkeit, daß eine Vergleichung der beiderseitigen Leistungen durch dritte Personen kaum in Betracht zu ziehen ist.

Setzen wir nun den Fall, daß die Leistung des MD an sich geeignet ist, mit der des BM in Wettbewerb zu treten — müssen wir den Wettbewerb deshalb für sittenwidrig ansehen, weil der MD hier in das Gebiet eines Berufsstands, dem er selbst nicht angehört, eindringt? Mit genereller Ablehnung öffentlicher Betätigung ist dem MD das Urteil jedenfalls nicht gesprochen. Wollten wir diesen Wettbewerb ganz verdammen, so würden wir einen großen Teil der idealen Kräfte unseres Volkes, über die wir namentlich in trüber Zeit so froh sein müssen, zerstören oder mindestens hemmen. Der MD darf im einzelnen Falle in Wettbewerb treten. Zu den Einzelumständen, in denen ein Wettbewerb statthaft ist, rechne ich

a) die besonderen örtlichen Verhältnisse. Sie können dem MD Anreiz zu öffentlichem Musikbetrieb geben, wenn an tüchtigen Berufsmusikern Mangel herrscht oder von diesen das Musikbedürfnis des Publikums nicht ausreichend befriedigt wird. Oertliche Verhältnisse können aus dem gleichen Grunde die Betätigung des MD sogar als erwünscht erscheinen lassen.

In der Großstadt besteht in der Regel keine Veranlassung für den MD, öffentlich hervorzutreten. Die Zahl der vorhandenen BM übersteigt zumeist die Bedarfsziffer und an öffentlichen Darbietungen von BM fehlt es nicht. Auch der Konzertunternehmer sollte deshalb in großen Städten den MD mindestens nicht bevorzugen. Ausnahmen können natürlich auch hier gemacht werden; z. B. ist auch in Großstädten oft die Aufführung großer Werke gar nicht möglich ohne Verstärkung der Chöre und Orchesterkörper durch MD. Hiergegen ist jedenfalls vom Gesichtspunkt des Wettbewerbs aus nichts einzuwenden.

Anders in der Kleinstadt. Fehlen hier tüchtige BM oder können sie allein das öffentliche Bedürfnis nicht befriedigen, so hat der MD Gelegenheit einzuspringen und man darf ihm das mindestens dann nicht verwehren, wenn die Berufung auswärtiger BM mit erheblichen Kosten und Umständlichkeiten verknüpft ist. Gerade auf die Kostenfrage muß in der Kleinstadt besondere Rücksicht genommen werden. Dem Publikum fehlt dort größtenteils das Verständnis dafür, was z. B. ein Konzert kostet; ist dazu noch sein Kulturbedürfnis nicht sehr groß, so ist es nicht geneigt, viel Geld für gute Musik auszugeben. Stellt der BM schließlich noch Bedingungen, die mit dem örtlichen Empfinden nicht in Einklang zu bringen sind, so kann man es dem kleinstädtischen Konzertunternehmer nicht verübeln, wenn

er auf den MD zurückgreift. Aber auch abgesehen von der Kostenfrage kann darüber kein Zweifel bestehen, daß die Aufführung größerer Werke in der Kleinstadt die Mitwirkung von MD geradezu erfordert. Würde man verlangen, daß hier auch nur zu den wichtigsten Proben nur BM in größerer Zahl beigezogen werden, so würde der Musikbetrieb außerordentlich erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht.

b) Zweck und Art einer öffentlichen Veranstaltung können es mit sich bringen, daß der MD in erlaubten Wettbewerb mit dem BM tritt. Musikalische Veranstaltungen, die einen erheblichen Kostenaufwand nicht ertragen können, z. B. Wohltätigkeitskonzerte, unter Umständen auch sogenannte Volksbildungskonzerte, müssen sich des MD bedienen, wenn opferbereite BM nicht zur Verfügung stehen. Der Schaden, den der BM durch diesen Wettbewerb erleidet, ist meist nicht groß, da bei solchen Anlässen für ihn herzlich wenig herausspringt. Manches sogenannte Wohltätigkeitskonzert mag er schon wegen des niederen künstlerischen Niveaus, auf dem diese Konzerte vielfach stehen, gerne verschmerzen. Noch weniger fühlbar wird ein solcher Wettbewerb, wenn bei Veranstaltungen anderer als musikalischer Art, z. B. bei Vorträgen, öffentlichen Feiern, kirchlichen Handlungen, kurze musikalische Darbietungen zu deren Umrahmung in Frage kommen. Ist in diesem Falle die dem Musiker zu stellende Aufgabe nur ganz einfacher Art und werden hierbei, weil die Musik Nebensache ist, besondere künstlerische Zwecke nicht verfolgt, so lohnt es sich nicht, BM zu verpflichten. Auch ist die Aufgabe nicht selten der Art, daß ihre Lösung einem BM nicht zugemutet werden will oder dieser sich um ihre Uebertragung voraussichtlich nicht reißen wird.

c) Der MD hat endlich da ein Recht zur Betätigung, wo eine Veranstaltung nicht den Charakter einer öffentlichen trägt. Wenn dem BM das Recht fehlt, in Hausmusik treibenden Kreisen Fuß zu fassen, so trifft das ebensogut auf gesellschaftliche Veranstaltungen zu, die zwar für einen größeren, immerhin aber geschlossenen Kreis bestimmt sind. In solchen Fällen kann man weder subjektiv noch objektiv von Wettbewerb reden. So wenn Vereine gegründet werden mit dem Zweck, ihren Mitgliedern Gelegenheit zu gemeinsamem Musizieren zu geben und ihre Leistungen gegenseitig und einem begrenzten Kreis von Anhängern zugänglich zu machen — Gesangvereine, Liedertafeln, Orchestervereine, Gesellschaften der Musikfreunde, und wie sie alle heißen.

d) Schwieriger wird die Entscheidung, wenn solche Gesellschaften einen unbegrenzten Umfang annehmen und die Mitgliedschaft ohne Rücksicht auf die Person nur von der Zahlung eines satzungsgemäßen Beitrags abhängig gemacht wird. In solchem Falle werden auch die Veranstaltungen immer mehr zu öffentlichen. Liegt hier Wettbewerb vor?

Grundsätzlich ist die Frage zu verneinen. Eine musiktreibende Dilettantenvereinigung darf, solange sie nur Anspruch auf Bewertung als solche erhebt und unter der Voraussetzung, daß die örtlichen Verhältnisse oder Zweck und Art der Veranstaltung (oben Ziff. a und b) dafür sprechen, auch in die Oeffentlichkeit treten; ein Unterschied zwischen dem Auftreten eines einzelnen MD und dem einer ganzen Gruppe besteht da nicht. Kein Mensch empfindet z. B. das öffentliche Auftreten eines Gesangvereins als Wettbewerb — schon deshalb nicht, weil es genügend berufsmäßige Chorsänger, die den riesigen Bedarf an Chormusik decken könnten, gar nicht gibt. In der Regel scheidet Wettbewerb auch deshalb aus, weil die geldliche Leistung der Zuhörer nicht dazu bestimmt ist, dem einzelnen Mitwirkenden einen geldlichen Vorteil zu verschaffen, hierzu in der Regel auch nicht ausreichen würde, sondern nur dazu dient, der Vereinigung die Mittel für einen geregelten Musikbetrieb zu bieten.

Ausgeschlossen ist freilich ein Wettbewerb nicht. Der Fall ist denkbar, daß die Mitwirkenden jeweils eine Vergütung ihrer persönlichen Tätigkeit erstreben und auch erhalten, also des Erwerbs wegen tätig sind, ohne daß einer der oben erwähnten Ausnahmefälle zulässigen Wettbewerbs vorliegt. Denkbar ist auch, daß selbst ohne die Erwerbsabsicht des einzelnen Mitwirkenden die Vereinigung als solche einen die allgemeinen und besonderen Kosten übersteigenden Geldvorteil, der zu einer dauernden Vermögensmehrung führen soll, aus den Veranstaltungen ziehen will und die angesammelten Geldmittel nicht mehr ausschließlich zum Musikbetrieb verwendet; damit würde die Vereinigung selbst zu einem erwerbstätigen Faktor, jedoch ohne daß ihr ein Recht zum Wettbewerb zuzuerkennen wäre.

IV.

Ziehen wir das Fazit aus der bisherigen Untersuchung, so kommen wir zu dem Ergebnis, daß zwar in der Mehrzahl der Fälle die Entscheidung, ob erlaubter Wettbewerb vorliegt oder nicht, nur eindeutig sein kann, daß aber eine allgemeingültige Entscheidung nicht möglich ist, sie vielmehr mitunter von den Umständen des einzelnen Falles abhängt. Das Ergebnis ist natürlich nicht befriedigend, aber man muß sich damit abfinden. Und da in der Praxis gerade bei den Grenzfällen die Meinungen am meisten auseinandergehen, auch die Schwierigkeiten des Problems erst recht in Erscheinung treten, gilt es eben, einen modus vivendi zwischen den beiden Parteien zu schaffen. Beide Teile können hierzu beitragen.

Von dem einsichtigen BM darf man erwarten, daß er den einzelnen Fall nicht gar zu engherzig beurteilt. Kunstliebhaberei ist an sich nichts Verwerfliches, zu mißbilligen nur dann, wenn sie berechtigte wirtschaftliche Interessen anderer verletzt; aber auch da muß bedacht werden, daß den meisten vor lauter Idealismus der Eingriff in fremde Interessen nicht zum Bewußtsein kommt. Besonders vorsichtig mag der BM urteilen, der da und dort in die Lage kommt, mit dem MD zusammenzuarbeiten. Sind doch namentlich auf dem Lande beide auf einander angewiesen; hier heißt es einfach: leben und leben lassen! Da hilft es nichts, aus eigener Initiative oder gar von Verbands wegen grollend bei Seite zu stehen, der BM würde seiner Sache nichts nützen. Er würde im Gegenteil den Dilettantismus erst recht großziehen, während er ihn durch verständnisvolle Mitarbeit im Zaum halten könnte. Doch das ist ein Kapitel für sich, auf das in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden soll.

Vom gleichen Standpunkt aus betrachtet sollte sich der MD mit dem BM möglichst vertragen, denn jener ist auf diesen noch mehr angewiesen als es umgekehrt der Fall ist. Nicht der praktische Gesichtspunkt allein aber soll entscheidend sein, sondern der MD soll zur Erkenntnis gelangen, daß ihm die Interessen eines ganzen Berufsstandes, ja der Kunst als solcher gegenüberstehen und daß in der Mehrzahl aller Fälle eine Notwendigkeit, in diese Interessen einzugreifen, für ihn nicht besteht. Von ihm muß daher erhöhte Rücksichtnahme gefordert werden; er soll im einzelnen Falle sorgfältig abwägen, ob nicht die Gegenseite ein größeres Recht auf Betätigung hat als er.

Der BM kann unerwünschtem Wettbewerb vorbeugen. Ein Mittel hierfür ist die Belehrung. Vielfach stehen sich BM und MD als Lehrer und Schüler gegenüber. Was liegt da näher, als daß der Lehrer seinen persönlichen Einfluß auf den fortgeschrittenen Schüler in der Richtung geltend macht, daß dieser möglichst nicht vor die Oeffentlichkeit tritt? Der Lehrer mag ihm bedeuten, daß zu öffentlicher Tätigkeit nicht ein Mindestmaß angelernter Kenntnisse und Fertigkeiten hinreicht, sondern angestrengte und sorgfältige Berufsarbeit nötig ist, Sicherheit im Auftreten, Geistesgegenwart, Erfahrung, Selbstbeherrschung. Ferner wird der BM bei allen Bewerbungen stets auch die Frage

etwaigen Wettbewerbs durch MD im Auge behalten müssen. Das gilt namentlich bei Bewerbungen auf dem Lande. Der BM soll sich der Leistungsfähigkeit oder Zahlungsbereitwilligkeit der Kleinstadt anpassen, sein Honorar nach den Umständen richten. Er wird da gelegentlich mit Verlust arbeiten, aber er soll den drohenden Wettbewerb mit dem MD ruhig einmal aufnehmen, die bessere Leistung wirbt für den BM und erzwingt schließlich mit der vermehrten Achtung vor seinem Können auch bessere Honorare. Steht der BM in diesem Wettbewerbskampfe zurück, so trägt er dauernd den Schaden. Mit der Anpassung an die Verhältnisse ist es aber nicht getan. Der BM muß seine Sache auf dem Lande mehr als bisher selbst vertreten. Es genügt nicht, durch irgend eine gewerbsmäßige Vermittlungsstelle Angebote in der ganzen Welt herumzuschicken. Wer kennt den Bewerber und seine Leistung? In der Regel doch nur ein Kreis von Berufsgenossen, wenn es sich nicht gerade um Sterne erster Größe handelt. Folglich ist spezielle Reklame, persönliche Fühlung angezeigt. Wenn auch anerkannte Künstler das schließlich nicht nötig haben, so hat es doch die große Masse der übrigen BM nötig.

Was aber kann der MD tun, um im Frieden mit dem BM auszukommen? Ich bin mir von vornherein bewußt, daß alle diesbezüglichen Vorschläge deshalb von zweifelhafter praktischer Bedeutung sind, weil dabei vom MD etwas verlangt wird, das ihm auf den ersten Blick nicht einleuchten wird. Auf seinen guten Willen, auf sein Verständnis für die Lage des BM, auf sein Anstandsgefühl kommt es nämlich wesentlich an. Da das alles bei der großen Mehrzahl der MD nicht vorauszusetzen ist, wende ich mich in erster Linie an die Kreise der gebildeteren MD, die heute aus dem öffentlichen Musizieren gerne einen Sport machen.


Julius Weismann

Daß sie alles unterlassen, was als positive Schädigung des BM anzusehen ist, setze ich als selbstverständlich voraus. Als Verstoß gegen die gute Sitte wäre es z. B. anzusehen, wenn der MD den BM durch bewußtes Unterbieten der Honorarforderung verdrängen wollte. Der MD kann sich ferner zu einer Leistung im besonderen Falle zwar erbieten, doch fehlt ihm die Berechtigung zu einem allgemeinen Leistungsangebot und zu öffentlicher Reklame, denn dadurch würde sein Musikbetrieb immer mehr gewerbs- oder berufsmäßigen Charakter annehmen.

Ich gehe aber einen Schritt weiter, indem ich die Ansicht vertrete, daß der MD, wenn er schon einmal den eigentlichen Wirkungskreis des BM stört, die Störung wieder wettmachen soll. Das ist schon deshalb nicht mehr als billig, weil von seinem Wettbewerb gerade der minderbemittelte und um seine Existenz ringende BM am schwersten betroffen wird.

Was soll aber der MD zum Ausgleich dieser Störung tun? Mein Gedanke ist der: Im wirtschaftlichen Leben will jede Leistung eine Gegenleistung auslösen. Nehmen wir den Fall, auch der MD habe im speziellen Falle etwas geleistet, was eine Gegenleistung wert sei. Der Empfänger der Leistung mag diese in Geld abschätzen, ein Honorar reichen. Damit will ich aber nicht sagen, daß der MD das Honorar für sich verwenden soll. Wer nur aus Liebhaberei, des Vergnügens halber etwas tut, hat kein Anrecht darauf, daß man ihm dieses Vergnügen auch noch bezahlt. Und selbst, wenn es ihm ein Opfer bedeutete, mit dieser Liebhaberei an die Oeffentlichkeit zu treten, so entsteht damit höchstens ein Recht auf Schadloshaltung, aber nicht darüber hinaus ein Recht auf Entgelt für die Leistung selbst. Ich kann mich also grundsätzlich nicht damit einverstanden erklären, daß MD Honorare an sich selbst ausbedingen. Sie sollen es vielmehr — und das ist der springende Punkt — auf irgendwelche Weise dem BM zukommen lassen.

Hierfür gibt es mannigfache Wege und ich begnüge mich in dieser Hinsicht mit einigen Andeutungen: In größeren Städten ist sicherlich der eine oder andere BM, der Not leidet und eine Unterstützung für sich oder Angehörige nicht ausschlägt. Auch die Schüler der Musikhochschulen haben heutzutage vielfach eine Unterstützung dringend notwendig, die ihnen durch Vermittlung der Anstaltsvorstände gereicht werden kann. Ein Hinweis auf die durch die Geldentwertung vernichteten Stipendienfonds der Hochschulen zugunsten armer oder besonders befähigter Musikstudierender ist nicht unangebracht. Andere Unterstützungskassen regeln nach Art der reichsgesetzlichen Kranken-, Unfall-, Alters- und Hinterbliebenenversicherung die Ansprüche der Mitglieder ganzer Orchesterkörper usw. in besonders gearteten Fällen. Wer mittelbar die Möglichkeit der Berufsausübung fördern will, mag Mittel stiften zur Beschaffung von Instrumenten, von Musikalien u. a. Mobiliar.

Und so gibt es noch manchen Weg, nicht schwer zu finden von dem, der an der Verständigung zwischen beiden Teilen mitarbeiten will.

*

Julius Weismann als Opernkomponist

Von FRIEDRICH W. HERZOG

Von den aus der Münchner Schule Ludwig Thuilles hervorgegangenen Komponisten erscheint Julius Weismann heute als die Musikerpersönlichkeit, die als erste alle Fesseln und Bindungen dieser Schule überwand und zu eigener Wesenheit vordrang. Weismann ist der konsequente Romantiker, nicht aus Richtung, sondern aus Ueberzeugung. In der Ungefügigkeit, dem Naturburschentum seiner Persönlichkeit, liegt die Bedeutung seiner Musik: echteste deutsche Gebärde, Tiefe und Vollklang einer aus Naturreichen quellenden Melodie. Die Ausstrahlungen seines Wesens brechen sich in der Produktion des Komponisten und der Reproduktion des Pianisten, Lehrers und Dirigenten. Die Synthese seiner bei aller Universalität der Funktionen einseitigen Persönlichkeit offenbart sich in seinem Opernschaffen.

Die Umarbeitung von dramatischen Meisterwerken zu Operntexten hat dem Komponisten meist wenig Glück gebracht. Weismann nahm zu den beiden ersten Opern Dramen von Strindberg, „Schwanenweiß“ und „Traumspiel“, als Libretto; das dritte

Werk „Leonce und Lena" ist nach dem gleichnamigen Drama Georg Büchners geschaffen, während das letzte Werk „Regina del Lago" die Dramatisierung einer Novelle von Walter Calé darstellt. Aber alle vier Werke lassen sich zurückführen auf einen Typus, der durch die phantastische Ausmalung eines Traumes bedingt ist. Er entspringt einer musikalischen Quelle. Damit gestalten sich die Beziehungen der Musik zum Drama inniger, die Musik als Mittlerin seelischer Ströme wirkt für sich.

„Schwanenweiß", ein lichtes, ganz aus Traum und Phantasie gewobenes Märchen, ist von den Schatten grausiger Mythe überdunkelt: Romantik des realistischen Genies Strindberg. Das Stoffliche erlebt durch die Musik eine wunderbare Erhellung von innen heraus. Schwanenweiß ist die Jugend, die Keuschheit; sie hat Melodie ganz von sich aus. Ihre Liebe zu dem Prinzen, in ihrer Entwicklung von klassischer Einfalt, läßt plötzlich ihren verborgenen Ernst erkennen. Das ist das Hauptproblem, um das sich die Musik rankt: Schwanenweiß ahnt den Mann ihrer Liebe. Die von Sagenschauern umwitterte Märchenhandlung rückt in den Hintergrund. Ein Frühling blühender Musik charakterisiert das Geschehen. Die Architektur der Melodielinien ist vom musikalischen „Einfall" bestimmt. Der dithyrambische Schwung der Melodiebildung führt, in hymnischem Aufstreben sich steigernd, von Höhepunkt zu Höhepunkt, der seinen Gipfel in der Schlußfuge des dritten Aktes erklimmt. Die Szene ist zumeist in geschlossenen Formen komponiert. Der scharfe Kontrast zwischen musikalischem Ton und gesprochenem Wort, der in vielen Opern mit Dialog als störend empfunden wird, ist hier am Platze. Der lyrische Grundcharakter der Oper gewinnt durch diesen Wechsel die notwendige Straffung der Dramatik.

In der urgeborenen Natur des „Traumspiel" unternimmt Weismann den faustischen Abstieg in dunkelste Tiefen, in die Mysterienwelten ekstatischer Visionen, wo man nicht mehr erkennen will, soll und darf. Gefühlt ist alles! Das Trauerspiel des Menschenlebens zieht vorüber. Indras Tochter will Menschen, Leben und Welt kennen lernen und wandelt im Traum auf die Erde, wo sie die sich täglich abspielenden Tragödien kennen lernt. Weismann baut mit seiner Musik an den Dimensionen der Dichtung ausschließlich nach der Tiefe weiter. Er deutet die Gefühlsströme, aus deren Unbewußtheit heraus Geschehen und Handlung emporwachsen. Die Sinfonie der Schicksale gebiert das Dramatische, dessen einfacher, geschlossener Ausdruck elementar wirkt.

Die skeptisch romantische Stimmung der Zeit verdichtet sich in „Leonce und Lena". Die episodenhafte Groteskwelt des Hofstaates und der urwüchsige Humor der Bauernszenen schaffen den Hintergrund. Im zweiten Akt, dem Sichfinden von Leonce und Lena, ruht die Melodie des Ganzen. In der Musik spiegelt sich das heitere Blau des Himmels; in dem Rhythmus lebt der Strom ungebändigter Lebenslust. Der Landstreicher Valerio führt die drei Welten: Leonce, Lena und Hofstaat zusammen. Im Spielerischen betritt Weismann Neuland. Durch die breite Fülle des Humors und der abenteuerlichen Romantik rinnen starke dramatische Adern, die den Komponisten auf das Gebiet der komischen Oper weisen. Leidenschaftlich verströmt sich ein prachtvolles Leben. Und über allem der Atem einer gesegneten melodischen Phantasie, die in dem heutigen Zeitalter atonaler Exzesse Erlösung bedeutet.

Die jüngste Oper Weismanns „Regina del Lago" reiht phantastische Traumbilder aneinander, die durch Chöre zusammengehalten werden. In diesem Werk hat sich Weismann seinen Typus auch stofflich selbst gestaltet. Wieweit er damit allgemeingültige Werte hervorbrachte, ob diese überhaupt wirkungskräftig sein werden, kann erst die Aufführung beweisen. Als stärkster Ausbruch seiner Art bedarf der mehr theatralische als dramatische Charakter der Oper nicht der begründenden Entwicklung und Erklärung durch dürre Worte.

Julius Bittners „Große Messe mit Tedeum"

Uraufführung in Wien

Frisch unter dem Eindruck der Uraufführung dieses großartigen Werkes, die wir der Großzügigkeit unserer Konzerthausgesellschaft zu danken haben, fragen wir uns verwundert, warum Bittner, der wie kein anderer unserer Zeit dazu befähigt ist, es nicht schon längst geschaffen hat? Ein Mensch wie er, voll geläuterter Frömmigkeit, frei vom Zwange der Liturgie, erfüllt von der einfachen, geraden und doch starken Sinnesart seines Volkes, ein Stück Natur, echt und frisch geblieben im Trubel und Wirbel der Großstadt, wie weiland Bruckner, wenn auch Bittners Glauben von anderem, freierem Geiste ist, mehr allgemein menschlich, pantheistischer, wenn man will, weniger majestätisch, doch um so liebenswerter und herzlicher. Und wo sein warmes Herz aus solchem Gefühl zu sprechen beginnt, da ist er unwiderstehlich. So aus vollem reinem Sinn, so ergriffen und ergreifend, so anachronistisch schön gesungen hat man lange keine Musik gehört, wie das überströmende „Et incarnatus est", wie die dreifaltige Einheit, die, formal ein ausgezeichneter Einfall, aus „Sanctus", „Osanna" und „Benedictus" *einen* großen Satz gewinnt. Diesen lyrischen Hochpunkten stehen tragische Kontraste höchst wirksam entgegen, das dramatische „Crucifixus", das düstere „Agnus dei", die erschütternden „Miserere". Nirgends ist die Hand des erfolgreichen Dramatikers zu verkennen, trotz der sinfonischen Anlage des Ganzen, das eher in der Art einer Chorsinfonie etwa im Sinne von Mahlers „Achten" gestaltet ist. In dramatischen, beinahe szenischen Bildern ist die heilige Legende erschaut und erlebt und die jubelnden Skalenläufe des „Osanna" zaubern zwingend den österlichen Einzug in Jerusalem vor den inneren Blick. Aehnlich sieht man eine bewegte Volksmenge bei dem ekstatischen Anfang des Tedeums, das sich so wunderbar zum krönenden Hymnus steigert. Ein besonders feiner Zug ist es, wie die Bitte des „Dona pacem" sinnvoll das „Christe eleison" aus dem „Kyrie" wieder aufnimmt, gleich einer gewährenden Antwort auf jenes Flehen um Barmherzigkeit, und wie ebenso die herrliche Sanctusmelodie in einer Variation wiederkommt, die eine zarte Hoffnung zur frohen Gewißheit steigert. Doch auch alle Künste des vielstimmigen Satzes und Kontrapunktes läßt Bittner in reichem Maße spielen, läßt seiner mit Umkehrungen und Engführungen und was sonst dazu gehört nicht spotten. Zwei Fugen im Gloria, die erste über die Worte „Quoniam tu solus sanctus", die zweite, eine achtstimmige Doppelfuge, über die Worte „Cum sancto spiritu" mit dem zweiten choralartigen Thema auf die Worte „In gloria Patris", eine dritte Fuge im Credo „Et vitam venturi" für achtstimmigen Chor und Soli und eine große Schlußfuge im Tedeum „In Te, Domine, speravi", sie alle zeigen, daß er ein Könner auch in diesem Belang sei. Vielleicht gerade, weil Bittner es hat zuweilen hören müssen, er sei nichts als ein Naturtalent, wie sein „lieber Augustin", dieses ihm besonders wahlverwandte Geschöpf, es fehle ihm da und dort an professoralem Können, an der alleinseligmachenden Technik der gelehrten Arbeit, mag es ihn gelockt haben, alles was ihm an Kräften gegeben war, zusammenzufassen und als Krönung seines Schaffens eine Messe zu schreiben. Er hat sie im letzten Jahre komponiert, schon allein zeitlich eine Riesenleistung, wird sie aber wohl schon lange bei sich getragen haben. Der letzte und höchste Wert des Werkes liegt, wie bei den analogen kunstvollen Partien in den Requiems von Brahms und Verdi in dem Ausdruck der Melodie als Extrakt eines hochgestimmten und tiefergriffenen Gemütes. Und wenn auch dem Durchschnittshörer technische Virtuosität wie subtile Feinheit des Details mitunter entgehen, er braucht ihrer nicht, er schwelgt in Klangfülle und in dem Reichtum der Erfindung, der diesem gottbegnadeten Talent so unerschöpflich zu Gebote steht.

Die Aufführung unter dem Dirigenten Paul von Klenau, der seine schwierige Aufgabe mit schwungvollem Stabe meisterte und alle Mitwirkenden durch die Glut seines eigenen Mitfühlens befeuerte, war eine glanzvolle. Dem Soloquartett liehen die Damen *Förstel* und *Bittner*, die Herren *Manowarda* und Dr. *Székelyhidy* ihre Prachtstimmen, die *Wiener Singakademie* und der *Kaufmännische Gesangverein* bemühten sich erfolgreich um die Chöre und das *Konzertvereinsorchester* zeigte sich auf voller Höhe. So war es kein Wunder, wenn der Abend zum Triumph für den allbeliebten Komponisten wurde. Endlich wieder einmal ein Werk, das, mit Herzblut geschrieben, zum Herzen gehend, dem Kritiker die Ausübung seiner edelsten Pflicht ermöglicht, des warmen, rückhaltlosen Lobes! Dr. *R. St. Hoffmann.*

•

E. T. A. Hoffmann: „Undine"

Zauberoper in drei Akten. Text von Friedrich de la Motte-Fouqué nach seinem Märchen

Aufführung im Stadttheater zu Bamberg zur Feier des 150. Geburtstages des Komponisten (24. Januar)

Hoffmann hat von 1808 bis 1813 in Bamberg gelebt und gewirkt, hier empfing er die Anregung, hier reifte 1812 der Plan, die Oper „Undine" zu komponieren; die Ausführung des Planes geschah erst 1813 in Dresden, wohin Hoffmann mittlerweile übergesiedelt war. In der Spielzeit 1816/17 wurde die Oper 23mal im Nationaltheater, dem jetzigen Schauspielhaus, zu Berlin gegeben, zum letzten Male am 27. Juli 1817. Zwei Tage darnach brannte das Theater ab und mit ihm verbrannte das ganze Material: Dekorationen, Kostüme, Requisiten usw. Anfangs und bis herein in die neueste Zeit (noch 1900) hielt man auch Partitur und Stimmen für verloren; sie waren aber durch Zufall gerettet worden (bei der Bamberger Aufführung wurden die sehr schön geschriebenen Originalorchesterstimmen verwendet). Als Musiker führt uns Hoffmann von den Klassikern Gluck, Haydn, Mozart zu den Romantikern Marschner, Weber, bei einzelnen Stellen (Kühleborn) wird man auch schon an Wagner erinnert. Starken Einfluß verspüren wir von Mozart. Hoffmanns Musik ist von hoher Schönheit, meisterhaft ist die Instrumentation und es zeigt sich ein feines Gefühl für Klangmischungen und Klangfarben. Wesentlich ist ihm das Streben nach dramatischer Wahrheit und er hält sich streng an den Text. Fein zeichnet Hoffmann auch seine Personen; ich denke da vor allem an die Undine, dann an Kühleborn. —

Mit bewundernswertem Wagemut und energischem Willen haben die Direktoren des Bamberger Stadttheaters Hans *Fiala* und Paul *Heller* die Arbeiten zur Aufführung eingeleitet und durchgeführt. Der Gedanke, die Oper ganz im Stile der Zeit der Berliner Erstaufführungen zu geben, war ein sehr glücklicher; gerade dadurch wurde der festliche Charakter wesentlich erhöht. Bühnenmaler Fr. *Prätorius* reiste eigens nach Charlottenburg, um die dort im Schinkel-Museum noch vorhandenen Entwürfe von C. Fr. Schinkel zum Teil nach Hoffmannschen Skizzen für das Berliner Theater zu kopieren und die hiesigen Dekorationen darnach anzufertigen, eine Leistung, die ihm vorzüglich gelang. Die elektrische moderne Beleuchtung wurde umgebaut in Kerzenbeleuchtung; selbst im Zuschauerraum war Kerzenbeleuchtung und der zur Zeit Hoffmanns verwendete Kronleuchter wieder angebracht worden. Der Orchesterraum wurde so erhöht, daß die ebenfalls kostümierten und bei Kerzenlicht spielenden Musiker sichtbar wurden. Am Hammerflügel saß Direktor Paul Heller; er hatte den musikalischen Teil fein und gewissenhaft vorbereitet und leitete die Aufführung vortrefflich. Orchester und Chöre leisteten Vorzügliches. Die Solopartien waren mit H. *Mayer-Falkow* (Ritter Huldbrand), V. *Schwartz* (Fischer), H. *Dierolf* (Fischersfrau), E. *Kloth* (Undine), W. *Bina* (Pater Heilmann), P. *Erthal* (Kühleborn), H. *Margon* (Herzog), M. *Castelhun* (Herzogin) und A. *Schmidt* (Berthalda) glücklich besetzt. — Eine ganze Reihe von ausverkauften Aufführungen folgten dieser ersten, der viele auswärtige Gäste (Direktoren, Kritiker) beiwohnten. Es wäre zu wünschen, daß noch weitere Bühnen dem Vorgehen Bambergs folgten und Hoffmanns „Undine" zur Aufführung brächten. Musikdirektor *Gg. Aumüller.*

•

Kurt Stiebitz: „Dona nobis pacem"

Musikdrama in drei Akten

Uraufführung im Stadttheater Halle a. S.

Ihren Stoff nimmt diese neue Oper aus Scheffels liebwertem Roman „Ekkehard". Es unterliegt keinem Zweifel, daß eine Handlung wie diese immer auf das große Publikum anregend wirken wird. Um das Libretto erwarb sich Karl Schnehage das Verdienst, die dramatischen Geschehnisse in eine äußerst prägnante Form gebracht zu haben. Alles entwickelt sich logisch und schlagartig schnell, so daß bald alle Nebenfiguren vor den Hauptgestalten, vor der Herzogin Hadwiga und dem Mönch Ekkehard, zurücktreten und sich das Interesse auf die Entwicklung des Konfliktes konzentriert. An eigenen dichterischen Zutaten bringt der Text (ähnlich wie in Wagners „Tristan") zunächst ein Motiv vom Liebestrank und Liebestod und dann im letzten Akt die transzendentale Erscheinung Ekkehards. Die in Hadwiga plötzlich aufflammende Leidenschaft wird so genügend motiviert, und die Situation am Schluß ist so zu verstehen, daß sich Hadwiga im Fieberwahn die Gestalt Ekkehards selbst vortäuscht. Der Mönch naht ihr als ein Gereinigter, ein Entsühnter, der seinerseits nun auch Hadwiga quasi als Bußprediger den Weg weist, Erlösung von allen irdischen Wünschen zu finden. Hadwiga stirbt schließlich den Liebestod, mit welchem tragischen Schluß die Handlung völlig vom Roman abweicht. Es hätte natürlich auch ein freundlicher Ausklang gefunden werden können.

Der Komponist Kurt *Stiebitz*, ein Schüler von Richard Strauß, hat seine Partitur mit großem musikalischen und technischen Können entworfen. Seine glänzend virtuose Manier hat ihn sogar verleitet, die Kräfte und Farben des Orchesters etwas unökonomisch und überladen zu verteilen. Dies Uebermaß an Klangwucht und Klangmasse läuft innerlich mancher Situation zuwider. Etwas mehr Maß in diesen instrumentalen Dingen hätte dem Werke zum Vorteil gereicht. Mitunter haben sich aber dabei sehr gewählte koloristische Effekte ergeben. Im musikalischen Stil bewegt sich die Oper auf einer Linie, welche etwa von Wagner über d'Albert und Rich. Strauß in die Gegenwart läuft. Erfreulicherweise nicht in die „atonale" Gegenwart. In aufwärtsgehender Kurve steigert sich das Werk von Akt zu Akt und findet namentlich für die dramatischen Höhepunkte die wirksamsten Ausdrucksmittel. Rein erfinderisch passiert mancher wertvolle und charakteristische Gedanke, doch steht Kurt Stiebitz stellenweise noch stark im Bann seiner Vorbilder. Insonderheit wird der erste Akt durch zu matte Profilierung und zu wenig persönliche Färbung in der Wirkung etwas herabgedrückt. Nach Auffassung und Formung des Stoffes kann „Dona nobis pacem" auf alle Fälle als sicherer Wechsel auf die Zukunft angesprochen werden.

Die Aufführung hatte musikalisch und szenisch alles getan, um dem Werke des jungen Komponisten gerecht zu werden. Allerdings schien die weibliche Hauptrolle, welche eine hochdramatische Sängerin verlangt, ziemlich fehl besetzt. Um über so stürmische Tonfluten hinweg zu kommen, hätte es kein Koloratursopran sein dürfen. Als Ekkehard bot Ewald *Böhmer*, ein hochbegabter Bariton, eine außergewöhnliche glänzende Leistung. Die übrigen Rollen waren entsprechend besetzt. Sehr schöne

Wirkungen erzielte August *Rösler* mit den in Farbe und Licht fein abgestimmten Bühnenbildern. Eine glückliche Lösung fand auch die transzendentale Erscheinung der Gestalt Ekkehards als Astralleib. Der Chor sang größtenteils mit guter Klangentfaltung.

Größten Anteil am Erfolge sicherte sich der Generalmusikdirektor Erich *Band* mit seinem ausgezeichnet musizierenden Orchester. Wie er die komplizierte Partitur auslegte, wie er Orchester und Bühne musikalisch zu gemeinsamer glänzender Wirkung zusammenschloß, das verdient unumwundene höchste Anerkennung. Und dies um so mehr, als die Wiedergabe mit mancherlei äußeren Hemmnissen (geschriebenes Notenmaterial u. a.) verbunden war. Die Oper errang keinen geringen Erfolg. Am Schluß mußte der Komponist mit dem Dirigenten und den Hauptdarstellern verschiedentlich erscheinen. *Paul Klanert.*

*

Igor Strawinsky: „Petruschka"
Giacomo Puccini: „Gianni Schicchi"

Erstaufführungen am Nürnberger Stadttheater

Wie sich die Zusammenlegung dieser beiden Bühnenwerke schon bei der Erstaufführung an dem Münchner Nationaltheater als sehr glücklich erwiesen hatte, so bewährte sich dieser auch hier aufgenommene Gedanke ganz ausgezeichnet. War doch trotz der Verschiedenartigkeit des textlichen und musikalischen Geschehens eine gewisse einheitliche Basis durch die Fülle von Witz und toller Laune, die beide Werke beherrschen, hergestellt, und mußte doch auch nach dem rasenden, orgiastischen Jahrmarktszauber des Strawinsky-Balletts die Einlenkung in die ruhigeren Bahnen eines fein pointierten Humors — wie er uns in Puccinis Oper entgegentritt — einen Ausgleich schaffen, durch welchen der Blick für die Werte und stilistischen Eigentümlichkeiten jedes einzelnen Werkes wesentlich geschärft wurde.

Beide Bühnenwerke wurden hier mit großem Beifall aufgenommen, was bei der Fremdartigkeit der Strawinskyschen Musik nicht von vornherein sicher war, die zwar — soweit es sich nur um die Zitierung des russischen Gassenhauers handelte — an verständlicher Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt und der auch der ungebändigte Rhythmus etwas unbedingt Faszinierendes verleiht, die aber bei ihrer bizarren Klanglichkeit der Rezeption sich nicht allzu gefügig erweist. Der Leiter unseres Balletts *Wolf-Ferrari* hatte — soweit es die für die Anforderungen solcher Massenaufgebote etwas beschränkten Mittel gestatteten — für eine respektable Inszenierung gesorgt, und Kapellmeister Bertil *Wetzelsberger* erwies sich auch dieser schwierigen Partitur gegenüber als ein hochbegabter Dirigent. Die Ballettfiguren waren mit Franz *Martinz*, Rudi *Perger* und Gottfried *Groß* in Maske und Darstellung sehr glücklich besetzt.

Puccinis Einakter „Giovanni Schicchi", in dem neben dem schon von seinen früheren Opern her bekannten glänzenden Orchesterkolorit eine treffliche Charakterisierungskunst komischer Situationen tritt, war ebenfalls mit viel Sorgfalt und Liebe einstudiert worden. Auch hier zeichnete sich Bertil *Wetzelsberger* durch überlegene musikalische Führung aus, und auch Hans *Siegles* Inszenierung war mit kundigem Blick für die stilistischen Anforderungen erfaßt. Besondere Freude erlebte man an der Darstellung der Titelrolle durch Berthold *Sterneck* vom Nationaltheater München. Unter den anderen Darstellern seien hier noch Margarete *Ziegler*, Johanna *Friemann-Rau*, Ilse *Schulz* und Karl *Hauß* als wertvolle Helfer zu dem durchschlagenden Erfolge besonders genannt.

Karl *Grönings* prächtige Bühnenbilder in beiden Werken verdienen uneingeschränktes Lob. *Erich Rhode.*

MUSIKBRIEFE

Augsburg. Mehr denn je wird das heutige Konzertleben Augsburgs durch die städtischen Veranstaltungen bedingt, da die bedrohlichen Wirtschaftsverhältnisse mit einem Schlage den Konzerten auswärtiger Künstler ein Ende bereitet haben. So ist Augsburg auf seine bodenständige Musikpflege angewiesen. So erfreulich diese Tatsache auch im Sinne wertsteigender Eigenkultur sein könnte, so liegt doch in den Auswirkungen der Zeitverhältnisse auf den Besuch der eigenen Konzerte eine Gefahr für deren gedeihliche Weiterführung. — Die vorweihnachtlichen Programme der städtischen Sinfoniekonzerte unter Kapellmeister Joseph Bach brachten als Wesentlichstes Pfitzners Violinkonzert mit Melanie Michaelis als Solistin; Braunfels' „Fantastische Erscheinungen" eines Themas von Berlioz, das in seiner Variationsproblematik einer impressionistisch beeinflußten Steigerung Regerscher Orchestervariationen gleicht. Pfitzners geniales Opus erweist sich vor allem zukunftweisend in der Gedrängtheit musikalischer Darstellung, die die Viergeteiltheit sinfonischen Gestaltungswillens der klassisch-romantischen Epoche in einen einzigen, breit ausgebauten Sonatensatz drängt. Zu diesen erstaufgeführten Neuheiten kamen die Wiedergaben der Haydnschen Oxford- und der C dur-Sinfonie Schumanns, das Mozart-Klavierkonzert Es dur mit Walter Ruoff und als letztes die ausgezeichnete Wiedergabe der dramatischen Legende „Fausts Verdammung" von H. Berlioz, die mit Karl Erb als Faust und Julius Gleß als Mephisto starke Eindrücke hinterließ. — Ohne durch besondere Aufführungen das Musikleben der Stadt zu bereichern, eignet den städtischen Kammermusikabenden unter Prof. H. K. Schmid doch stets ein sehr gutes künstlerisches Niveau. Sie brachten Sonaten von Händel, Hindemith, Brahms, Reger, Vivaldi, Arien von Mozart, Lieder von Reger und Strauß, Schumanns Es dur-Klavierquintett und als Neuheit ein Klaviertrio Op. 30 von August *Reuß*. Der an die hiesige Musikschule als Violinlehrer neuverpflichtete Konzertmeister Joseph Klein entsprach leider nicht ganz den in ihn gesetzten Erwartungen. — An privaten Konzerten sind nur ein Abend des Donkosakenchores zu erwähnen, ein Konzert des Geigers Vecsey, verschiedene evangel. Kirchenkonzerte unter S. Choinanus, eine Morgenfeier des Tonkünstlervereins, die ausschließlich Werken des einheimischen Komponisten Gustav Neuer galt und ein Chorkonzert des Regensburger Singvereins unter Ulrich Herzog, das neben seinem starken Erlebniswert noch dem hiesigen Chorwesen vorbildliche Anregungen bot. Stark ins Gewicht fielen außerdem noch zwei Konzerte der jüngst gegründeten „Gesellschaft für neue Musik". Das erste brachte uns das Amar-Quartett mit Casellas Concerto, Szymanowskys C dur-Quartett und Hindemiths Op. 22 in unnachahmlicher Wiedergabe. Der zweite Abend machte mit der jüngeren Orgelliteratur bekannt. Artur Piechler, Lehrer an der Musikschule, gewann sich als virtuoser Orgelspieler und als Komponist konzertanter Orgelstücke lebhaften Beifall. *Ludwig Unterholzner.*

*

Bremen. Im Stadttheater scheint man mit dem inneren Aufbau alle Hände voll zu tun zu haben. Neuerscheinungen sind kaum zu verzeichnen. Dagegen gab es bedeutsame Neueinstudierungen und -inszenierungen, die wieder zeigten, daß energischer und musikalisch sorgfältiger gearbeitet wird. Das Gastspiel der russischen „Musikalischen Bühne" sollte vorbildlich gewertet werden. Die „Ariadne auf Naxos" scheint auch in dem neuesten Gewande noch kein lebensfähiges Werk zu sein. In den Philharmonischen Konzerten wurde uns eine Reihe namhafter Solisten vorgestellt, u. a. Alfred Höhn in dem Konzertstück f moll von Weber und der Burleske von Rich. Strauß. Prof. Lula Mysz-Gmeiner erntete reichen Dank in Gesängen von Carl Ehrenberg, Max Reger und Rich. Strauß. In dem Vergleich überragt auffallend die Instrumentationskunst des genialen Rich. Strauß. Edwin Fischer löste spontanen Jubel aus. An bedeutenden Erstaufführungen hörten wir Arnold Schönbergs „Verklärte Nacht", die nach vielem andern seiner Werke wohl versöhnen konnte. Arthur Honegger konnte nicht ganz überzeugen. Die Idee seines „Pacific 231" liegt dem Musikalischen trotz der beigefügten Erklärung doch zu weit entfernt. Eine herrliche Aufführung war Mahlers Sinfonie No. 5, die mit größter Sorgfalt dargeboten wurde und trotz mancher Längen und weniger glücklichen Einfällen eine außergewöhnliche Wirkung erzielte. Eine gleich schöne Wiedergabe erlebte Verdis „Requiem". — Neben den Kammermusikkonzerten wucherten die Solistenkonzerte fast zu sehr. Erwähnt seien Paul Losse (Bariton), Hans Bottermund (Cello), Walter Welsch, Heinz Jolles und Edward Weiß (Klavier), sowie ganz besonders Helge Lindberg, der

nordische Sänger, den sich die Neue Musikgesellschaft zweimal holte. Der Instrumentalverein erfüllte seinen Beruf in einem Konzert mit Werken von Schein, J. S. Bach, W. Fr. Bach und Geminiani. — Die Chorvereine zeigen das eifrige Bestreben, ihren Hörern musikalisch Wertvolles und auch Neues zu bieten. So brachte der Männergesangverein Liederkranz-Eintracht unter Karl Gerbert erstmalig „Völkerwanderung", Kantate für Tenor oder Sopran und Altsolo, 2 Männerchöre mit Orchester von Hans Stieber, ebenso „Helgoland" für Männerchor mit großem Orchester von Bruckner (auch erstmalig). Der neue Hanseatische Männerchor unter H. Niemeyer gab ein Hegarkonzert, das für den Verein eine lobenswerte Leistung war. Die Instrumentalwerke erreichen nicht die Höhe der Männerchöre. Schließlich sei noch auf das Konzert des Lehrergesangvereins hingewiesen, der sich von seiner Liedertafelei erholt hat und einige Erstaufführungen mit Orchester herausbrachte. Interessant war die Komposition „Das feurige Männlein" von Friedr. Frischanschlager für Männerchor mit Xylophon, kleiner und großer Trommel, Pauken und Tamtam. Die Komposition Nößler, unseres Domorganisten, „Matrosenblut" ist wesentlich matter als seine früheren Werke. Dasselbe gilt von dem „Winter", das der gemischte Chor Singkranz uraufführte; es läßt den Komponisten des „Frühling" kaum ahnen. Die Instrumentation des Matrosenbluts ist allzu farblos geblieben. *Heinz Bergmann.*

*

Chemnitz. In der Spanne weniger Wochen führten drei verschiedene Orchester zu musischen Höhen. Die städtische Kapelle zog unter Malatas sachkundiger Führung Pfade humorvoller Ritterfahrten (Strauß: Don Quixot) und erklomm Höhen suchenden Menschenstrebens (Liszt: Les Préludes). Konzertmeister Falkenbergs Kunst wußte das Violakonzert von Meyer-Olbersleben zu veredeln und K. Lankhout (Amsterdam) spielte mit Kraft und Anmut mit Malatas Gefolgschaft die sinfonischen Variationen von César Franck. Freiherr von Waltershausen (München) dirigierte seine „Apokalyptische Sinfonie", deren gewaltige Ausmaße er mit meisterhafter Themenverwebung über harmonischen Eigenheiten zur Feinheit zwingt. Seit Jahren endlich wieder hatten wir einen Meister der Stabführung als Gast. Fritz Busch (Dresden) gestaltete aus dem Gedächtnis Beethovens Egmont-Ouvertüre, Regers Mozart-Variationen und Schumanns d moll-Sinfonie zu eindeutig großem Musikerlebnis. Als zweites Orchester von Rang erschienen die Dresdner Philharmoniker unter Mörike, dessen Auslegung der Eroika den Mitgliedern der Volksbühne zum reinen Genuß wurde, wozu auch das Doppelviolinenkonzert von Bach beigetragen hat. Dem Orchesterverein „Philharmonie" gelang mit einem ad hoc zusammengestellten Chore eine beachtenswerte Aufführung der „Neunten", die Phil. Werner wie vorher die dritte Leonore-Ouvertüre partiturlos leitete. Kammermusikalisch betätigte sich Joh. Voehrs mit eigenen Kompositionen, die gewandte Formbeherrschung in einem Klaviertrio und poetische Gestaltungen in Liedern verrieten, allerdings auf harmonische Würze verzichten. Der Umsicht Dr. Weilles verdanken wir abermals Weihestunden, die uns diesmal Prof. Kulenkampff (Berlin) am tiefsten mit Regers Violinensonate in d moll Op. 42 bereitete. *W. R.*

*

Dresden. Die Neuheit des 5. Opernhauskonzerts der Reihe A bildeten Paul Graeners „Wolga-Variationen" für Orchester. Das schwerblütige Lied der russischen Kahnschlepper gab dem Leipziger Komponisten die Anregung zu zehn Stimmungsbildern, deren formale Gestaltung den Kenner, deren malerische Gliederung und klangliche Abwägung den Könner zeigen. Hier und da erinnert ein harmonischer Reiz an Rimsky-Korssakoff (Mussorgski). Während die meisten der zehn Teile naturgemäß in düster-kraftvoller Architektur zu uns sprechen, und das Herbe der Landschaft charakterisieren, blüht in der 7. Variation (A dur = 6/8) liebliche Frühlingsstimmung auf. Ein wirksames Andante maestoso schließt den Kreis der Veränderungen, die das klagenvolle „Schifferlied" in mannigfache Beleuchtung rücken. Umrahmt wurde Graeners Werk von Mozart graziöser D dur-Sinfonie (ohne Menuett) und von Dvoraks Sinfonie „Aus der neuen Welt". Jedesmal konnte Fritz Busch für großartige Leistungen der von ihm geführten Staatskapelle wiederholt danken. — Im 15. Sinfoniekonzert der Volksbühne hörte man unter Mörikes Leitung erstmalig zwei Choralvorspiele von Joh. Seb. Bach, in der Orchesterbearbeitung von Schönberg. Der Abendmahlschoral „Schmücke Dich" erzielte in dieser Fassung mit der süßlichen Cellostimme einen matteren Eindruck als das festlich gesteigerte „Komm Gott, Schöpfer"! Der Komponist Cornelius Czarniawski brachte sodann sein Es dur Klavierkonzert (Werk 33) am Flügel zur Uraufführung. Der sonst beachtlichen Arbeit fehlt die Erfindungskraft. Dieserhalb mutete die Bezeichnung „In Callots Manier" etwas großsprecherisch an, um so mehr, als auch die eigenen Programmnotizen von E. T. A. Hoffmannscher Art zu viel versprachen. Ohne Untertitel und Kommentar hätte manche gelungene Stelle (Trauerstimmung des zweiten Satzes usw.) stärker gewirkt. Der Komponist ist pianistisch gut beschlagen und hat Temperament. Am Schlusse des Konzerts stand Strauß' „Heldenleben", bei dem Musiker und Dirigent ihr ganzes Können einsetzten. *H. Pl.*

*

Hamburg. Sinfonische Uraufführungen boten Eugen Papst und Dr. Karl Muck mit ihren Philharmonikern. Kein Geringerer als Siegmund von Hausegger hat sich für die d moll-Sinfonie von Hans Sachse eingesetzt, der von der Stadt München jüngst durch Zuerteilung einer für dortige Tonsetzer gewährten Ankaufsprämie ausgezeichnet wurde. Inwieweit die Lehrmeister Hausegger, Courvoisier und Waltershausen am Entstehungsakt dieser Sinfonie beteiligt sind, ist kaum wichtig, denn stärker als persönlicher Einfluß tritt die Verbundenheit mit einer ganzen Epoche zutage. Walhall-Klänge, Bruckner-Rhythmen, Mahler-Geste melden sich auf Schritt und Tritt, spuken mit fast wörtlichen Zitaten in der Durchführung der Themen und bestimmen von allem das orchestrale Bild. Belastend fällt überall die unökonomische Instrumentation ins Gewicht. Hier, auf dem Gebiet der Orchesterbehandlung, ist dem jungen Sachse weit überlegen in seiner neuen C dur-Sinfonie der Hamburger Rob. Müller-Hartmann. Wohltuend berührt die überall klug ausgewogene Verteilung des Klangguts. Da gibt es wirklich Steigerungen und Höhepunkte sinfonischer Art, die nicht durch Häufung und Wiederholung wirkungslos werden. Müller-Hartmann führt die Sprache der Heutigen, aber als ein Besonnener. Seine beiden Außensätze sind glückliche Wiedergeburt eines klassischen Ideals. Was man vermißt, die eigentliche musikantische Fülle, das Bestechende für die Themen der Mittelsätze, deren Verlauf etwas ereignislos ist, wird durch die Auswirkungen hohen Ethos wett gemacht. — In der Oper ist in letzter Stunde bezüglich Finanzierung des Umbaus und in Dingen der Ausfallgarantie ein vorläufiges Positivum zustande gekommen. Die Bürgerschaft bewilligt eine Teilzahlung auf die geforderten Millionen, und der Umbau kann weitergeführt werden. Noch für die Interimszeit im Millerntorhaus wird „Jenufa" als Neuheit vorgemerkt — vom übrigen gilt es nur die tauridische Iphigenie zu erwähnen, mit der Werner Wolff die Abneigung des Intendanten gegen die Oper des 18. Jahrhunderts glänzend zu entkräften wußte. Ins 17. Jahrhundert zurück mit einer erhabenen Vokalleistung führte Alfred Sittard durch die Originalaufführung der a cappella-Passion von Heinrich Schütz. Schütz' Matthäuspassion ist von Arnold Mendelssohn mensuriert und orgelmäßig bedacht für das riesenhaft ausgedehnte Rezitativ. Ferner hat Riedel eine Zusammenfassung der vier von Schütz hinterlassenen Passionen entsprechend gekürzt und mit Chorälen versehen herausgegeben. Sittard verwirft beide Fassungen zugunsten der von Spitta zugänglich gemachten psalmodierenden Urgestalt mit den wundervollen knappen Einwürfen des Chors. Die Wiedergabe unter ihm durch Notholt, Ehrich und den Michaeliskirchenchor war bezeichnend für einen ganz neuen Vokalwillen. Askese und zugleich ein Schwelgen in erlesenen Feinheiten, ist die an Spannungen überreiche Verwertung der Tonfortschritte in Schütz' dorischer Passion für die ergriffenen Hörer ein Erlebnis seltener Art gewesen. *Weiß-Mann.*

*

Linz a. D. Seitdem ein rühriger Konzertunternehmer unsere Stadt verlassen hat, sind die auswärtigen Orchester und namhaften Künstler bei uns nicht mehr zu hören. Das ganze Musikleben beschränkt sich fast nur auf einheimische Veranstaltungen und die Musikabende in der Urania. Der christliche deutsche Gesangverein hob Georg Schumanns „Ruth" aus der Taufe; die Aufführung war zugleich die erste in Oesterreich. Ausführende wie Zuhörende waren von den Schönheiten einzelner Bilder gleich ergriffen. Die Chorleistung war eine auserlesene, das Orchester und die Solisten (Zelenka, Bauer, Pfund und Giesriegl) gaben ihr Bestes. Chormeister Wolfsgruber, der das Oratorium liebevoll studierte und auslegte, brachte in der Pfarrkirche auch die „Missa solemnis" von Viktor Gajanek zur Erstaufführung in Oesterreich. Es ist eine zündende, nachhaltigen Eindruck übende Arbeit voll prächtiger Thematik, sanglicher und orchestraler Leuchtkraft mit Puccini- und Wagner-Anklängen durchsetzt. Bisher gab es außer einer Veranstaltung des Linzer Konzertvereins (eine Vereinigung tüchtiger Dilettanten) noch ganze drei Orchesterkonzerte. Diese inszenierte das Landesreferat für das Volksbildungswesen in Oberösterreich mit der

Militärkapelle. Das erste war Schubert und Joh. Strauß gewidmet, das zweite stand unter der Devise „Aus der Heimat". Die Uraufführung erlebte eine sogenannte Klaviersinfonie (b moll) von August *Amadé* (Enns), von dem bisher eine Anzahl Lieder und Klavierstücke in Druck erschienen sind; A. sucht in dieser Klaviersinfonie eine neue Form; seine Schreibweise hat Aehnlichkeit mit den gemäßigt modernen Russen und Franzosen. Kälte, Oede, Herb-Traurigkeit klingt daraus, unterbrochen von exotischem Tanzrhythmus und chromatischer Diabolik. Alles zeugt von thematischem Können, vom Bemühen, eigene Wege zu suchen. Einer der besten Pianisten unserer Stadt, Karl Steiner, bezwang die Schwierigkeiten mit Elan und Geist. Das letzte Konzert trug die Devise „Weihnachten". — In der Urania gab es einige Joh.-Strauß-Feiern, Ledvinka (Salzburg) errang mit seinem Mozarteum-Quartett den stärksten Erfolg, Bandler (Wien) wiederholte seinen Abend „Humor im Lied", die schwedische Sängerin Nillson und der feinsinnige Pianist Willy *Klasen* gastierten, das Prix-Quartett erschien zweimal, das Wiener Sedlak-Winkler-Quartett zum erstenmal am Podium, Frau Golling (Wien) fand beifälligste Aufnahme, die Lieder ihres begleitenden Gatten erwiesen sich stimmungsvoll, Saffa Poppoff (Violine) übte starke Anziehungskraft. Der Wiener Sänger Jölli führte sich vorteilhaft ein. Auserlesenen Kunstgenuß bot die Wiener Bläservereinigung der Staatsoper mit Werken von Beethoven, Brahms und Mozart.

Franz Gräflinger.

*

Magdeburg. Ein Querschnitt durch die Opernaufführungen der Monate September bis Januar ergibt den altgewohnten Eindruck eines Provinzrepertoires. Da zehrte man von der vergangenen Saison und studierte mit Maßen bewährte Sachen ein. Es standen noch Aida, Zauberflöte, Walküre und Boris Godunow. Dieser hatte als eine der bedeutsamsten Neuerscheinungen des vorigen Jahres auch bei den Wiederholungen dank Generalmusikdirektor W. Becks Begeisterung, dank Oberspielleiter A. Schultheiß' sicherer szenischer Einstudierung, dank Architekt Krayls Bühnenbildern und nicht zuletzt dank R. Gaeblers prächtiger Verkörperung der Titelpartie einen tiefen und andauernden Erfolg. Die „Jüdin" und der „Evangelimann" wurden als bewährte Kassenstücke hervorgeholt. Die „Fledermaus" erfuhr zur Geburtstagsfeier von Johann Strauß eine kleine Auffrischung. Der „Wildschütz", mit R. Huth als in jeder Beziehung überlegenem Baculus, schenkte reine Freude an Lortzings Meisterwerk. Auch „Don Pasquale" fand an vielen Abenden viele Freunde. Eine „Hänsel und Gretel"-Neueinstudierung, dazu die „Bohême" und die unvermeidliche „Martha", zuletzt noch „Carmen" vervollständigten diese Seite des Bildes. Im ganzen ist die Entwicklung aufwärts gegangen. Der September nämlich ließ sich trübe an. Der „Fidelio" war ein saft- und kraftloser Eröffnungsabend. Auch der „Tannhäuser" erweckte wenig Hoffnungen, zumal die Ausstattung (K. Krayl) eine recht gekünstelte war. Da mußte dann erst der November die auch musikalisch recht ungünstigen Eindrücke verwischen. Eine von Beck geleitete Aufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike" wurde der schlichten Monumentalität des Werkes gerecht. Eine von Max v. Schillings geleitete glanzvolle „Siegfried"-Aufführung mit Melchior, Elschner und der Leider und das Reinhardt-Gastspiel der internationalen Pantomimengesellschaft wurden künstlerische Großtaten. Leos Janaceks „Jenufa", von Kapellmeister S. Blumann dirigiert, lenkte in der Magdeburger Erstaufführung das allgemeine Interesse auf diese packende Bühnenhandlung und diese Musik, die rein, reich, warm, wahrhaft und ursprünglich ist. Verdis „Falstaff" und der „Tristan" (mit H. Knote) waren die letzten größeren Ereignisse von Bedeutung. Nicht vergessen sei, daß Dr. Benno Bardis frisch ausgegrabene Flotow-Oper „Fatme" auch bei uns in mehreren Monaten viel freundlichen Beifall gefunden hat. Sie ist auch wirklich ein sehr liebenswertes Persönchen, musikalisch so reizvoll ausgestattet, daß sich die Wiederbelebung wohl verlohnt, besonders da wir ja gerade nicht mit einer Ueberfülle guter Spielopern beschenkt sind. Der junge Kapellmeister Th. Buchwald, der überhaupt schon häufig Zeugnis feiner Musikkultur abgelegt hat, war mit der Einstudierung betraut worden. Einmal dirigierte Bardi selbst, die Hauptdarstellerin J. Habicht, eine unserer besten Kräfte, führte diese, wie alle Partien, die sie anpackt, zu echtem künstlerischem Erfolge. — Es ist also, alles in allem, nach einem lauen Anfang ein Fortschritt unverkennbar. Es muß aber noch immer weiter aufwärts gehen, denn Magdeburg steht vor der großen Theaterausstellung und muß alle Kräfte anspannen, daß es mit seiner eigenen Opernbühne nicht ins Hintertreffen gerät.

Dr. *Günter Schab.*

Meiningen. Die Landeskapelle brachte unter Leitung von Peter Schmitz drei Erstaufführungen auf einmal heraus: Die dramatische Ouvertüre „Othello" für großes Orchester Op. 28 von Franz Bölsche, das Violinkonzert von Ernst Dohnányi Op. 27 (von Konzertmeister Theo Reiser glänzend gespielt) und die Sinfonie No. 5 Op. 95 „Aus der neuen Welt" von Anton Dvorak. Sämtliche Werke wurden begeistert aufgenommen. — In einer Kammermusik wurde eine Suite für Violine und Klavier Op. 11 „Aus meinem Bilderbuch" uraufgeführt und warm aufgenommen von Peter *Schmitz.* *L.*

*

Zürich. Einige Stichproben aus dem Musikleben der letzten Wochen. Das bedeutsamste Ereignis war die Aufführung der „Laudi" des Francesco d'Assisi, von Hermann Suter, durch den Gemischten Chor Zürich (V. Andreae). Vor diesem einzigartigen Werk schrumpft Suters bisheriges, nicht unwesentliches Schaffen zusammen zu Vorarbeit. Schwierigste kontrapunktische Formen schießen auf zu phantasievollen Gebilden von reiner Schönheit ohne peinlichen Erdenrest. Ein klassisch beruhigter Geist singt die Lobgesänge des „liebenswürdigsten aller Heiligen" und zeigt, daß Polyphonie und Schönheit auch heute noch Hand in Hand zu gehen vermögen. Das erste Konzert der Internationalen Gesellschaft für neue Musik (Sektion Schweiz) brachte als Manuskriptaufführung eine Ouvertüre zu Grillparzers Lustspiel „Weh dem, der lügt" von Reinhold Laquai (Zürich). Vier Blasakkordklexe deuten das Gebot als Fastnachtsulk und erwürgen den tiefen, feinen Sinn der Dichtung, die in die leise Frage ausklingt: was ist Wahrheit? Zudem ist Häßlichkeit an sich denn doch noch nicht „modern". Hindemiths Konzert für Orchester, Op. 38, empfand man als Alpdrücken (akustischer Niederschlag von Kriegserinnerungen?) und freute sich des Erwachens. Strawinski spielte sein Klavierkonzert und zwang wieder einmal durch seinen satanischen Rhythmus zum Mitgehen. Im siebten Abonnementskonzert erschien, mit unbestrittenem Erfolg, das „Concerto grosso" für Doppelorchester von Kaminski, für welches sich im vergangenen Winter Alexander Schaichet mit seinem kleinen Kammerorchester eingesetzt hatte. Damals mußte vieles unverständlich bleiben, sogar gelegentlich irreführen. Jetzt mit unserem trefflichen vollbesetzten Tonhalleorchester und unter Andreaes Führung trat erst die Doppelchörigkeit und das Zusammengehören aller Stimmen voll hervor, und es erstand ein völlig anderes Klangbild, das eine neue Schönheitslinie ahnen läßt. Ein witziges Capriccio für Cello und Klavier von Hindemith spielte, in einem eigenen Konzert, Heinz Jolles mit dem Genfer Cellisten Caruana. Das Wiener Streichquartett (Kolisch-Rothschild-Dick-Stutschewsky) warb für Krenek (Streichquartett Op. 20), Milhaud und Schönberg. Die Pianistin S. Bergdolt trat für Ernst Kunz (einen neuerdings häufig genannten Schweizer) mit drei Klavierstücken ein; es sind erklügelte Seltsamkeiten, die gelegentlich (Beichte eines heißen Herzens) durchschimmern lassen, daß Kunz auch „anders kann". Nicht vergessen sei das Durchreisekonzert der Römischen Kirchenchöre unter Casimiri. Im Stadttheater gab es eine Neueinstudierung von Verdis „Falstaff", zu Ehren und unter Leitung Kapellmeister Konrads, der seit 25 Jahren unserer Oper angehört. Das köstliche Werk, aufs liebevollste einstudiert, hat sich wieder nicht dauernd auf dem Spielplan halten können. Zum Genuß des Musikwitzes braucht es ein blitzschnelles Mitspielen des musikalisch geschulten Verstandes: Kaviar fürs große Publikum. Mozart stützt diesen Winter unser Repertoire. Kürzlich kam die „Entführung" musikalisch gut heraus. Ueber das Einschalten von Verwandlungsmusiken (aus der Haffner-Serenade und — instrumentiert — „alla turca" aus der Klaviersonate) kann man aber geteilter Meinung sein. Daß Mozart zum Bühnenvorgang nicht nur Musik schlechtweg, sondern dramatische Musik schreibt, bemerkt man sehr, wenn man in die Oper Stücke seines reinen Instrumentalstils hineinflickt! *Anna Roner.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien

Algernon Ashton: Klaviersonate Werk 172. Rob. Forberg, Leipzig.

Gediegene Musik in romantisch-klassizistischem Geist.

*

Viggo Brodersen: 24 Konzertetüden Werk 49. Steingräber, Leipzig.

Die Etüden sind pianistisch nicht uninteressant, in der klaviertechnischen Problemstellung äußerst vielseitig. Der absolute musikalische Wert (melodische Erfindung usw.) steht dahinter zurück; doch ist Brodersen immerhin ein Könner.

August Stradal: Uebertragungen und Bearbeitungen für Klavier Schubert: „Die böse Farbe", „Die liebe Farbe"; Schumann: „Mondnacht". (Rud. Tanner, Leipzig.) — Liszt: „Am Rhein"; Schubert: „Auf dem Strome"; Schumann: „Der Nußbaum". (J. Schuberth & Co., Leipzig.) — Liszt: „Es muß ein Wunderbares sein"; Mozart: „Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt"; Bach: Chromatische Fantasie und Fuge; Konzertparaphrase nach dem Walzer „Dorfschwalben aus Oesterreich" von Joseph Strauß; Fantasie nach drei Sätzen aus dem Oratorium „Christus" von Liszt. (Edition Strache.)

Während Liszt es sich bei seinen Liedübertragungen nicht versagen konnte, da und dort virtuose Kadenzen einzuschmuggeln, die zu Schubertschen Liedern wie die Faust aufs Auge passen, verzichtet sein Schüler Stradal glücklicherweise auf solchen Firlefanz. Schlimm wirkt aber heutzutage das endlose Arpeggieren der Akkorde, bei dem vor fünfzig Jahren den Salonmusikfreunden Wonneschauer über den Rücken rieselten. An dem Lisztschen „Es muß ein Wunderbares sein" kann allerdings nicht viel verderbt, höchstens sein Schmalzgehalt dadurch verstärkt werden; aber Mozarts Kanzone und Schumanns „Nußbaum" werden auf diese Weise arg entstellt. Noch wäre zu sagen, daß falsche Bässe entstehen, wenn die Melodie in die Bezirke der Männerstimme verlegt wird und dabei den Instrumentalbaß unterschreitet („Mondnacht"!); tut dies die gesungene Melodie, so wird trotzdem der Baß der Klavierbegleitung als Fundament empfunden. Im übrigen muß es einmal herzhaft ausgesprochen werden, daß solche Transkriptionen überhaupt keine künstlerische Berechtigung haben. Die Komposition verliert dadurch; das ist doch gar keine Frage. Zudem: Kann man diese Lieder nicht überall hören? Muß nicht zur ursprünglichen Fassung auch derjenige greifen, der keine Stimme hat, die Lieder aber näher kennenlernen will? Eine Entschuldigung wäre kaum dann vorhanden, wenn das Klavier arm an Originalliteratur wäre. — Das geläuterte Stilempfinden der letzten Jahrzehnte kann Stradals Klangideal nicht gutheißen, das aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts stammt, einer Zeit, wo man alte Musik (und nicht nur diese, vergl. Liszts Schubert-Ausgabe im Verlag Cotta) nur dann noch für genießbar hielt, wenn man sie durch vielerlei Zutaten in ein dem prunkliebenden Geschmack der eigenen Zeit entsprechendes klangliches Gewand hüllte. Hierher gehört Stradals Neigung, einfache Linien des Originals durch Terzen- oder Sextengänge zu ersetzen. In den Rezitativen der Chromatischen Fantasie ist dieses Verfahren geradezu widersinnig (ein Rezitativ kann nur einstimmig sein). Von dem künstlichen Aufpumpen abgesehen, enthält aber die Bearbeitung der Chromatischen Fantasie viele textliche Ungenauigkeiten, die mehr oder weniger auf die längst überwundene Bülowsche Ausgabe zurückgehen, während wir schon seit 1909 die musterhafte kritische Ausgabe von Schenker in der Universaledition besitzen (neben ihr kann man allenfalls Busonis Ausgabe bei Simrock zu Rate ziehen, die zwar subjektiv eingestellt ist, aber doch von viel feinerem Stilempfinden zeugt als die von Stradal. — Seit Tausig sind Konzertparaphrasen über beliebte Wiener Walzer in größerer Zahl geschrieben worden. Grundsätzliche Bedenken der obengenannten Art liegen da nicht vor; es handelt sich teils um Improvisationen über ein gegebenes Thema, teils um freie Variationenform. Stradals Paraphrase ist sehr gewandt gemacht, ein hübsch klingendes, dankbares Virtuosenstück. — Aus drei Nummern von Liszts „Christus" hat Stradal auf freie Art eine dreisätzige Fantasie geschickt im Geiste des Meisters geformt. Nur wundert man sich, daß er sich zu so endlosen Akkordwiederholungen entschließen kann wie S. 26—28 und S. 45—46; namentlich diese Schlußpartie (zwei Seiten im äußersten Fortissimo!) sind zur Not orchestral denkbar, aber am Klavier geradezu unerträglich. Dr. *W. Georgii.*

*

Theodor Blumer: Quartett c moll für Violine, Viola, Cello und Klavier, Op. 50. Verlag Simrock.

Eine leidenschaftliche, von starkem Impuls beherrschte Sprache, deren Fluß nur vorübergehend durch den Adagioteil eingedämmt wird, dann aber um so stürmischer wieder hervorbricht. Bemerkenswert ist, daß der Komponist — obgleich er absolut noch auf dem Boden der romantischen Meister steht — seinen Scherzosatz im step-Rhythmus schreibt (übrigens ein prächtig gelungener Satz!). Der im Verhältnis zum ersten Satz fast reprisenartige Charakter des letzten Satzes vermittelt im Verein mit dem „Rückblick" den Eindruck der Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Der Klaviersatz zeichnet sich durch vortreffliche Spielbarkeit aus, und der Streicherpart ist mit kammermusikalischem Feingefühl behandelt.

Derselbe: Streichquartett g moll, Op. 51. Verlag Simrock.

Blumers unspekulative Schaffensart, der immer spürbare Wille, sich einer natürlich fließenden Sprache zu befleißigen, kennzeichnen auch dieses Werk, und müssen dieses auch dem sympathisch machen, der die Feinnervigkeit der neuzeitlichen Harmonik vermißt. Schließlich ist das aber auch nicht das Alleinseligmachende, und man nimmt gerne dafür die bedeutungsvolleren Vorzüge des Werkes, die Logik des Aufbaues, delikate Klanglichkeit und sicher gehandhabte Satzkunst entgegen.

*

Derselbe: Tanzsuite für fünf Blasinstrumente, Op. 53. Verlag Simrock.

Vom Rigaudon bis zum One-Step! Also eine musikalische Illustrierung der Entwicklung des Tanzes, von der biederen Kunst unserer Väter bis zum ungezügelten Negertanz. Wenn auch durch den „Ungarischen Tanz", der dem Menuett folgt, ein Bindeglied geschaffen ist, so mag die Aneinanderreihung so heterogener Tanzstilarten doch geteilte Gefühle erwecken. Jedenfalls aber ist dem Komponisten die Lösung der hier gestellten Aufgabe mit verhältnismäßig einfachen Mitteln ganz trefflich gelungen, indem er die einzelnen Tanzformen in ein ihrer jeweiligen Eigenart entsprechendes musikalisches Gewand kleidete, ohne den Instrumenten, die sich klangschön ineinanderfügen, nennenswerte Schwierigkeiten zu bieten.

*

Emil Frey: Zweite Sonate für Violoncell und Klavier, Op. 48. Verlag Simrock.

Im Reiche der Modernen bleibt Frey — an diesem Werke gemessen — nicht weit hinter den Vorwärtsstürmenden zurück. Trotz des fortschrittlichen Charakters aber dieser Sonate, der sich in den vielfach ziemlich gewagten dissonanten Bildungen ausspricht, ist der Komponist doch noch tonal beherrscht. In der Viersätzigkeit (mit Scherzo und langsamem Satz) kennzeichnen sich noch lose Beziehungen zur Klassizität. An Stelle der Sonatenform ist im ersten Satz die motorische Triebkraft der motivischen Entwicklung getreten. Aber auch hier trotz allem Formgebundenheit wie auch in der Beziehung der einzelnen Sätze zueinander. Die Einfühlung in die Welt des Komponisten wird einem zwar nicht ganz leicht gemacht, doch überwiegt bei näherem Vertrautsein mit dem Werk der günstige Eindruck.

*

Emil Bohnke: Konzert für Klavier und Orchester Op. 14. Verlag Simrock.

Ein starkes Draufgängertum kennzeichnet dieses Werk, namentlich in den Ecksätzen. Fortwährend brodelt und gärt es, steigt in gewaltigem Anlauf in die höchsten Höhen und stürzt hinunter in bodenlose Tiefen, um dort neue Kräfte zu sammeln. Dann geht's wieder hinauf, steigert sich „bis zur Besessenheit", um sich dann mit einer letzten Kraftanstrengung in wuchtigen Schlägen zu entladen. Das ist ungefähr das Bild des ersten Satzes. Und im dritten Satz ähnliche Superlative. Es wimmelt von dreifachen Fortes — zum Schluß sogar ein vierfaches. Trotz alledem ist der furor teutonicus hier durch Scherzandostrecken — von allerdings bisweilen recht grimmigem Humor — etwas gedämpft. Und die sonstigen musikalischen Mittel? Eine zackige, merkwürdig abstruse Harmonik (Basso ostinato-Stelle im ersten Satz!) — in dem Betonen des d moll-Charakters am Schluß der beiden Sätze allerdings wieder ein gewisses Einlenken, wilde Bockssprünge innerhalb der bewegten Passagen, und eine reichliche Chromatik, die im langsamen — kontrapunktisch sehr feinen — Satz ihre Wurzeln in der „Tristan"-Partitur zu besitzen scheint. Alles in allem ein hochgesteigertes, kaum mehr zu überbietendes Pathos.

*

Paul Kletzki: Streichquartett c moll, Op. 13. Verlag Simrock.

Wieder ein Werk, das die an dieser Stelle wiederholt ausgesprochene günstige Beurteilung der kompositorischen Fähigkeiten Kletzkis bestätigt. Auch hier herrscht jener Dualismus von älterer und neuer Schreibart, der den Schöpfungen dieses Komponisten häufig eigen ist. Die letztere — entschieden stärker betonte — Wesensart prägt sich in einer differenzierten Klanglichkeit aus, in einer eigenen dissonanten Gespanntheit, die dem Werke etwas Herbes verleiht. Besonders wertvoll das Adagio in der Feinmaschigkeit des Gewebes und der polyphonen edlen melodischen Linienführung. Ein Charakteristikum dieses Quartetts sind die Quintenbässe, die als Träger von Orgelpunktbildungen den treibenden Kräften — namentlich des letzten Satzes — einen Damm entgegensetzen. *Erich Rhode.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die Städtische Oper *Berlin* bereitet zur Feier des 100. Todestages von Karl Maria von *Weber* seine Oper „Euryanthe" in der Urfassung in einer Einstudierung durch den Intendanten *Tietjen* und unter musikalischer Leitung von Bruno *Walter* vor.

— Die Direktion der Königlichen Oper in *Brüssel* hat Franz *Schuberts* heroisch-romantische Oper „Fierabras" der Vergessenheit entrissen und zur Erstaufführung gebracht.

— Die Aufführung von *Busonis* „Turandot" ist noch in dieser Spielzeit an der *Wiener* Staatsoper in Aussicht genommen.

— Eugen *d'Albert* hat eine neue Oper „Der Golem" vollendet.

— In *Paris* fand eine Vorlesung über die „Geschichte des deutschen Liedes" statt. Der Vortragende Andre *Scheffner* legte besonderes Gewicht auf die als Liederkomponisten in Frankreich weniger bekannten Mozart und Beethoven, sowie auf Weber und Carl Löwe. Nach dem Vortrag wurden Lieder der genannten Meister, zum Teil in deutscher, zum Teil in französischer Sprache gesungen.

— Richard *Strauß'* Rosenkavalier ging am 13. Februar in *Wien* zum 150. Mal über die Bretter.

— Unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Dr. Poppen wird die Heidelberger Madrigalvereinigung zwei fünfstimmige Madrigale von Wilhelm Maximilian *Maler* zur Uraufführung bringen.

— Organist G. *Zimdars* in Mühlheim a. R. veranstaltete kürzlich das 300. seiner sonntäglichen Frühkonzerte.

— Walter *Gieseking* hat auf seiner amerikanischen Konzertreise große Erfolge.

— Karl *Hasses* Sinfonische Variationen über Prinz Eugen wurden in Köln durch Generalmusikdirektor Abendroth aufgeführt und fanden freudige Zustimmung und reichen Beifall. — In Bielefeld erlebte am 29. Januar Präludium und Passacaglia für Orchester des gleichen Komponisten unter der Leitung Prof. W. Lampings eine sehr erfolgreiche Aufführung. Dieses Werk war kurz zuvor in Chemnitz durch Generalmusikdirektor Malata außerordentlich wirkungsvoll zur Aufführung gebracht worden.

— Generalmusikdirektor Leo *Blech*, der bereits Mitte März wieder in den Verband der Berliner Staatsoper eintritt, wird als erstes Werk die Neuinszenierung von Wagners „Rienzi" musikalisch leiten.

— Der „Verein Hamburgischer Musikfreunde" wird in Zukunft den Namen „Philharmonische Gesellschaft in Hamburg" führen.

— Die „Stuttgarter Madrigalvereinigung" hat in Hubert *Heinen* einen neuen Leiter gefunden.

— Dr. Karl *Muck* wird an der Berliner Staatsoper ein mehrwöchiges Gastspiel absolvieren. Es sollen Verhandlungen im Gange sein, den Künstler wieder dauernd an dieses Institut zu fesseln.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Lilly *Reiff*: „Das verkaufte Lied", Märchenoper in drei Akten, am Stadttheater in Zittau.
Kurt *Stiebitz*: „Dona nobis pacem" am Stadttheater in Halle.
Siegfried *Wagner*: „Der Friedensengel" am Badischen Landestheater in Karlsruhe.

Bevorstehende Uraufführungen:

Julius *Weismann*: „Regina del lago" am Stadttheater in Duisburg.

Konzertwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Karl *Albrecht*: „Sinfonische Elegie" Op. 3 in Liegnitz.
Julius *Bittner*: „Große Messe mit Tedeum" in Wien durch die Konzerthaus-Gesellschaft.
Walter *Cropp*: „Klaviertrio" in Frankfurt a. M.
Cornelius *Czarniewsky*: Klavierkonzert Es dur Op. 33 in Dresden durch das Sinfonieorchester der Volksbühne.
Georg *Jokl*: „Rübezahl", Ballade für Bariton und Orchester in M.-Gladbach.
W. *Huber-Anderach*: „Vorspiel zu einer heiteren Oper" Op. 13 durch den Konzertverein in München.
H. *Schalit*: „Vier hymnische Gesänge" in München.
Peter *Schmitz*: „Aus meinem Bilderbuch", Suite für Violine und Klavier in Meiningen.

GEDENKTAGE

— Der Komponist Richard *Wintzer* beging am 9. März in Berlin seinen 60. Geburtstag. Auf Wintzer, der sich besonders als Vertoner manch feinsinnigen Liedes bekannt gemacht hat, ist schon früher in dieser Zeitschrift hingewiesen worden durch Musikbeilagen und einen Aufsatz zu seinem 50. Geburtstag. Eine der nächsten Musikbeilagen wird wiederum ein Lied von ihm enthalten.

— Professor Hugo *Röhr*, der langjährige Kapellmeister der Münchner Staatsoper und Komponist, vollendete am 13. Februar sein 60. Lebensjahr.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Zwischen dem *preußischen Kultusministerium* und dem Intendanten *von Schillings* ist eine endgültige Einigung in der Weise getroffen worden, daß an den Intendanten von Schillings ein Pauschalbetrag für die ihm auf Grund seines Vertrages zustehenden Bezüge inzwischen ausgezahlt worden ist.

— In *Genf* ist für das Jahr 1927 eine internationale Musikausstellung geplant.

— Dieses Frühjahr wird in *Warschau* ein neugeschaffenes Chopin-Denkmal enthüllt werden.

— *Rimsky-Korsakow* hat im Archiv der Petersburger Staatsbibliothek ein Manuskript von M. *Moussorgsky* aufgefunden, das ein bisher unbekanntes Musikstück enthält. Es ist für eine Frauenstimme mit Klavier geschrieben.

— Musikdirektor Rudolf *Hoffmann* (Bochum) hat im Berliner Lortzing-Museum eine „Maurerische Kantate" dieses Meisters für Männerchor, Orchester und Soli zu Gesicht bekommen. Die handschriftliche Partitur aus der Feder Lortzings, einem sauber ausgeführten Stich vergleichbar, hat 1841 ihre erste und zugleich letzte Wiedergabe erlebt. Jetzt soll das vergessene Werk seine Auferstehung erleben. Für die Wiedergabe werden sich unter Hoffmanns Leitung anläßlich einer Gedenkfeier zu Lortzings 75. Todestag Mitglieder des Männergesangvereins Schlägel und Eisen einsetzen. Als Aufführungszeit ist Mitte April vorgesehen.

— Die internationale Stiftung „Mozarteum" in Salzburg wird nach fünfjähriger Unterbrechung ihre Zeitschrift „Mozarteums Mitteilungen" wieder herausgeben.

— In einer Mitteilung des „Preuß. Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung" an den Vorstand des „Rheinischen Sängerbunds" wird gesagt, daß den Bestrebungen größerer rheinischer Gesangvereine nach Wiederbelebung des Wanderwettsingens um einen Staatspreis aus grundsätzlichen Erwägungen heraus kein Entgegenkommen gezeigt werden kann.

— Im Drei-Masken-Verlag, München, erscheint ein neues Buch von Heinrich *Schenker*: Das Meisterwerk in der Musik.

* * *

Als Kunstbeilage bringen wir in diesem Heft unsern Lesern ein Bild *G. Verdis*, das den Meister im frühen Mannesalter darstellt.

*

Zu unserer Musikbeilage. Infolge eines technischen Versehens deckten sich die im letzten Heft unserer Zeitschrift unter dieser Rubrik gebrachten Anmerkungen nicht mit der tatsächlich beigelegten Musikbeilage, des Liedes „O laß dich halten, goldene Stunde" von Karl Eichhorn. Der Komponist dieses schwung- und klangvollen Gesangstücks lebt in Stuttgart als Komponist, Chordirigent und Musiklehrer und ist bereits in früheren Jahrgängen der „N. M.-Z." zu Wort gekommen, also unseren Lesern kein Unbekannter mehr.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 13

Abstempelung / Von Prof. Herm. W. v. Waltershausen (München)

Wenn wir uns bemühen, eine uns neue Erscheinung zu apperzipieren, so suchen wir an ihr nach Merkmalen, die uns durch die Erfahrung bekannt sind. Vielfach gelingt uns, durch Sammeln derartiger Kennzeichen und Vergleichung dieser Summe mit anderen Erscheinungen das Wesen des Neuen zu erkennen. Sind die uns bekannten Merkmale aber nur sekundäre oder oberflächliche oder gar nur das Produkt einer Sinnestäuschung, so bildet sich in unserer Erkenntnis ein schiefes Bild. Dieses kann sich uns so tief einprägen, daß die erworbenen Vorstellungen eine Hemmung gegenüber weiterem Erkennen bilden, und zwar so lange, bis eine neue und völlig naive Einstellung mit besonderem Scharfblick den ganzen bisherigen Vorstellungskomplex über den Haufen wirft.

Das Schaffen einer neuartigen und selbständigen künstlerischen Persönlichkeit bietet stets für die Apperzeption, für die Erkenntnis ihres Wesens die größte Schwierigkeit und zwar deshalb, weil die Mischung zwischen dem überkommenen Traditionellen und dem Eigenen in jedem Fall eine andere ist. Die Ausdrucksmittel knüpfen stets in irgend einer Form an die Tradition an, werden aber im Sinne eines neuen Weltbildes neu und eigenartig verwendet. Der Rezipierende hört und sieht zunächst nur das ihm Bekannte und vermag erst durch Nachdenken und Vertiefung über die Schale auf den Kern vorzudringen. Hierbei wird die Verstandesarbeit allein nicht helfen, sondern eine starke Gefühlsintuition wird ihn leiten müssen. Die besondere Ausprägung dieser Eigenschaft ist ein wesentlicher Bestandteil der besonderen Begabung des Kritikers.

Es liegt aber im Wesen jeder Denkarbeit begründet, daß wir die durch die Vorstellungskraft gewonnenen Merkmale verwerten. Wir vergleichen die festgestellten Merkzeichen mit denen uns bekannter Erscheinungen, und ordnen die Erscheinungen, die die gleichen Merkmale haben, zu einander. Hierbei ergibt sich die größte Fehlerquelle daraus, daß wir Erscheinungen zusammenordnen, bei denen zwar die Merkmale die gleichen sind, ohne daß wir prüfen, ob sie in beiden Fällen wesentliche sind. Durch die Summation entstehen so Begriffe und Begriffskomplexe, die auf falschen Voraussetzungen aufgebaut sind und somit überhaupt keine sind. Die sprachliche Formulierung solcher Scheinbegriffe nennen wir „Schlagwörter" im üblen und verächtlichen Sinne.

Welche Wirkung dies für die Kunst hat, soll hier an einem uns naheliegenden Beispiel, am Musiker, besonders aber am Komponisten nachgewiesen werden. Es ist in den letzten Jahren gebräuchlich geworden auch in guten und wissenschaftlich gewollten Musikgeschichten die jüngste Vergangenheit und die Gegenwart mitzubehandeln. Daneben besteht das bis zur Gegenwart, ja bis zu den musikalischen Embryonen fortgeführte Musiklexikon. Bei der Fülle des Stoffes bleibt für die einzelne Persönlichkeit fast stets nur Platz für einige wenige solche Schlagworte, die selbst dann, wenn sie richtig sind, im Kopfe des außenstehenden Laien leicht die unheilvollste Verwirrung stiften können. Meistens sind sie aber falsch, und zwar bei allem guten Willen, weil es unmöglich ist, das Urteil über zu nahe Stehendes bereits zu kristallisieren (ein solches Kristall ist das Schlagwort im guten Sinne). Denn auch hier liegen die Fehlerquellen in der Sache selbst. Abgesehen davon, daß alles Neue divinatorischer Natur ist, also seine Bedeutung erst in der Zukunft erfüllt, aus der es erlebt ist, spielen vom Menschen zum Menschen Tausende von subjektiven Imponderabilien eine entscheidende Rolle; leider ist heute dazu besonders in der Musik in einem noch nie dagewesenen Maße die Parteiparole gekommen, nicht etwa allein die der Spaltungen künstlerischer Richtungen oder der aufeinanderprallenden entgegengesetzten Weltanschauungen, sondern die Parteiparole ödesten pseudopolitischen Inhaltes.

Es gibt eine Reihe von Meistern, über deren Bedeutung wir heute nicht mehr streiten, deren endgültige Anerkennung wir aber teilweise noch miterlebt haben. Wir können hier deutlich nachweisen, wie sehr dies durch die Prägung unglücklicher Schlagworte verzögert worden ist. Heute noch hört man von dem Musikfreund, wenn man den Namen Berlioz erwähnt, fast stets die gleiche Redensart: „Der große Meister der Instrumentation". Als ob es eine Instrumentation gäbe, ohne daß eine instrumentierte Substanz vorhanden ist! Bruckner, den wir heute als einen Meister vollkommen originaler Prägung erkannt haben, galt lange als nichts anderes als eine sinfonische Retorte gefüllt mit Wagner-Rezepten; Brahms bleibt noch in vielen Köpfen der Typus des Klassizisten; Reger hat im modernen Geiste an Bach angeknüpft und ist der große Könner des Kontrapunktischen und Kombinatorischen, zwischen Intellekt und Alkoholismus leider jäh hin und her geworfen; Pfitzner ist der letzte große Romantiker, Strauß

ein großes Vorbild der Geschäftstüchtigkeit, zugleich der Vater jedes gut klingenden modernen Orchesters, Mahler der Ostjude mit der Titanengeste.

In allen den hier angeführten Fällen wissen allerdings die Kundigen heute schon bedeutend mehr zu sagen. Ganz schlimm steht es aber mit der Abstempelung derjenigen Persönlichkeiten, die noch um ihr Lebenswerk kämpfen. Wir geben hier eine Anzahl solcher Schlagworte, verschweigen aber den zugehörigen Mann, um das Unheil nicht noch zu vergrößern: der ethischste und geistigste Vertreter der neuen deutschen Schule, der bedeutendste Vertreter der Münchner Schule, der begabteste Schüler Max Regers, der sympathische, durch Thuille in München heimische junge Schweizer, der neue Meyerbeer, ein Berlioz-Epigone, Pfitzner nahestehend, aber vitaler als dieser, neuerdings der katholisch-mystischen Spekulation zugewandt, der begabte Däne, stilistisch einerseits von Bruckner, andererseits von Debussy beeinflußt, der typischste Vertreter der Frankfurter Schule, der vornehme Alt-Berliner Eklektiker, der hochbegabte Führer der Neutöner, leider ohne Ethos, der phantasievolle österreichische Landgerichtsdirektor, der in weiten Kreisen durch seine gehaltvollen Liedkompositionen bekannte Hochschuldirektor, der schwerblütige Deutsch-Mähre, der aristokratisch-vornehme, überaus kultivierte Theaterintendant usw.

Da läuft nun so ein armer Komponist mit seiner Etikette herum, belastet mit einem Fluch wie der unglückliche Jüngling, dem bei der Taufe der schöne Name Adolar gegeben wurde. Er mag sich gebärden wie er will, er mag beginnen was er will, stets schallt es hinter ihm her: „unter blühenden Mandelbäumen".

Solch ein Schlagwort pflanzt sich fort, wie ein Schimmelpilz. Wohin der Komponist persönlich oder mit seinem Werke kommt, stets geht ihm sein Herold voraus. Wäre es da nicht Aufgabe der Presse, durch beständige Pionierarbeit dagegen zu wirken? Aber nun fasse man auch hier die Dinge nüchtern ins Auge, wie sie sind. So ein armer Kritiker hat im Winter ein paar hundert Konzerte zu besprechen, über dreißig bis vierzig Novitäten hat er zu berichten, die Zeitung verlangt von ihm schnelle Berichterstattung, liefert ihm keineswegs das Material, sich in die Persönlichkeit des zu Besprechenden zu vertiefen und verlangt vor allen Dingen von ihm, daß er überall Bescheid weiß und nichts schreibt, was einen blamablen Eindruck hinterläßt. Für die außerordentliche geistige Arbeit, die notwendig wäre, auch nur eine einzige Novität aus vertieftem eigenem Denken zu besprechen, bietet die Zeitung ihm ein dürftiges Zeilenhonorar mit der fortwährenden Mahnung Zeilen zu sparen. Was bleibt dem armen Rezensenten übrig, als zu den erwähnten Musikgeschichten und Musiklexika zu greifen, um so mehr als er bestimmt, wenn er ein eigenes Urteil hat, einen impertinenten anonymen Brief von einem halbgebildeten Ladenschwengel erhält, dem das Schlagwort aus der oben erwähnten Literatur geläufig ist. Erhält die Redaktion des öfteren solche Briefe, so wird der arme Kritiker womöglich seines Amtes enthoben.

Man könnte nun meinen, daß dies alles nicht tragisch zu nehmen sei, daß eine starke produktive Kraft jederzeit aus sich heraus über seine Umwelt hinauswachse. Aber abgesehen davon, daß der größte Philosoph banal werden kann, wenn vor seinem Hause jahraus jahrein dieselbe Drehorgel ertönt, so gibt es doch viele und mitunter recht wertvolle Künstler, die überhaupt nicht dazu angetan sind, sich eine Hornhaut wachsen zu lassen. Man darf nicht vergessen, wie viele gerade der wertvollsten Schaffenden sich dauernd selbstquälerisch mit hypochondrischen Zweifeln über den eigenen Weg herumschlagen; man möge sich vergegenwärtigen, welche Wirkung es hätte, wenn man einer Wöchnerin dauernd vorredete, ihr Kind wiese diese oder jene Aehnlichkeit in den Gesichtszügen auf, und dabei immer um den wahren Vater herumraten würde. Schließlich weiß sie selbst nicht mehr, was sie von sich denken soll.

Wenn ein Künstler in einer Manier, die einmal abgestempelt ist, dauernd fortfährt, so wird endlich das leidenschaftliche Für und Wider verstummen und eine ebenso respektvolle wie billige Anerkennung wird Platz greifen. Wehe aber etwa dem als klassisch Rubrifizierten, wenn er plötzlich fortschrittlich oder gar atonal wird! Er stört damit eine mühsam eingependelte Weltordnung; er darf diesen abweichenden Stil nicht benutzen, weil er denen gehört, die dessen legitim gewordene Signatur tragen. Und doch ist in der wahren Kunst nichts wertvoller, als die stets sich erneuernde Problemstellung, vorausgesetzt, daß das Können Schritt hält. Jeder Mensch erneut und wandelt sich unaufhörlich in und mit der Zeit, in der er lebt. Die Abstempelung des Künstlers, so menschlich begreiflich sie bei der tiefen Kluft zwischen dem Schaffenden und seiner Umwelt ist, birgt deshalb aber Gefahren, die sich heute mehr denn je auswirken und die in ihren Folgen vielfach geradezu katastrophal sein können. Bei uns in Deutschland kommt noch die Besserwisserei des Schulmeisterlichen dazu, der in ihrem Dünkel von jeher eines gefehlt hat: die von wahrem Respekt getragene Distanz gegenüber dem Selbstbestimmungsrecht der Persönlichkeit.

Die Musik im Drama der Naturalisten / Von Dr. Adolf Aber[1]

Die Gründe für den Verfall der Schauspielmusik im Ausgang des 19. Jahrhunderts sind nicht nur äußerer Natur. Gleichgültigkeit des Publikums und der Theaterleitungen, auch wirtschaftliche Nöte allein hätten die Musik nicht so vom Schauspiel abdrängen können, wenn für diese Trennung nicht auch wichtige innere, in den großen Zeitströmungen begründete Anlässe vorhanden gewesen wären. Daß sich im Zeitalter des *Naturalismus* das Schauspiel, wenigstens eine Zeitlang ganz von dem Hilfsmittel einer stimmungsfördernden Musik lossagte, war nur eine Reaktionserscheinung gegen die Selbstherrlichkeit, mit der im 19. Jahrhundert das Musikdrama hervortrat. Erst das Musikdrama Richard Wagners hat in seinen letzten Fernwirkungen die völlige Trennung von Musik und Drama im Schauspiel hervorgebracht. Es ist aber daran zu erinnern, daß der Gedanke eines Gesamtkunstwerkes an sich in dem Augenblick, als ihn Wagner in seinen theoretischen Schriften verfocht und dann mit dem ihm eigenen unwiderstehlichen Draufgängertum auch zur Tat werden ließ, keineswegs ganz neu ist. Und die Verbindung von Musik und Dichtkunst, wie sie sich im Musikdrama Wagners darstellt, ist auch sicherlich nur *eine* von den mancherlei Möglichkeiten, wie sich beide Künste miteinander verbinden können. Es ist eine bisher wenig genug beachtete Tatsache, daß auch bei den führenden Schauspieldichtern des 19. Jahrhunderts der Gedanke eines solchen Gesamtkunstwerkes lebendig war. Kein Zweifel, daß ein solcher Gedanke auch *Goethe* im zweiten Teil seines „Faust" vorgeschwebt hat. Und ganz klar kommt der Gedanke in einem Brief *Friedrich Hebbels* an *Robert Schumann* zum Ausdruck. Hebbel schreibt da: „Vieles hätte ich Ihnen in Bezug auf Poesie und Musik mitzuteilen, gehörte nur nicht leider eine ganze Abhandlung dazu. Ohne Richard Wagners Buch im Ganzen und Einzelnen irgend akzeptieren zu können, schwebt doch auch mir, und zwar von meinem ersten Auftreten an, die Möglichkeit der Verschmelzung von Oper und Drama in ganz speziellen Fällen vor, und meinen „Moloch", an dem ich seit zehn Jahren arbeite, habe ich mir immer in Bezug auf Musik gedacht." Auch *Grillparzer* beschäftigte sich, von der Dichtkunst ausgehend, lebhaft mit dem Gedanken, wie man Poesie und Musik in eine möglichst enge Verbindung bringen könnte. Es ist wenig bekannt, daß er dabei selbst in technischen Einzelheiten Wagner vorausahnte. Eine Unterredung Grillparzers mit Beethoven aus der Zeit, in der er für diesen den Operntext „Das Märchen von der schönen Melusine" schrieb, zeigt, wie weit sich Grillparzer mit opernästhetischen Fragen beschäftigt hatte und wie tätigen Anteil er an der Arbeit des Komponisten als Dichter nehmen wollte. Es verblüfft, in dieser Unterredung zwischen Grillparzer und Beethoven aus dem Munde eines Dichters schon lange Zeit vor Wagner eine völlig klare Entwicklung des Leitmotivgedankens zu hören. Grillparzer sagt da zu Beethoven: „Ich habe gedacht, ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusinens durch eine wiederkehrende leicht zu fassende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouvertüre mit ihr beginnen und nach dem rauschenden Allegro auch die Introduktion durch dieselbe Melodie gebildet werden. Diese Melodie habe ich mir als diejenige gedacht, auf welche Melusine ihr erstes Lied singt."

Solche Momente zeigen, wie der Gedanke einer innigen Verbindung von Poesie und Musik im Bühnenwerk keinesfalls das alleinige Eigentum von Richard Wagner gewesen ist; und wenn wir die Entwicklung des Musikdramas nach Wagner verfolgen, so fällt es jedenfalls schwer, daran zu glauben, daß die im Kunstwerk Wagners gewählte Art der Verbindung beider Künste die endgültige Lösung des Problems bedeutet. Die in diesem Zusammenhang wichtigste Folge der künstlerischen Tat Wagners ist zunächst jedenfalls die gewesen, daß sich die Fragestellung, wann einem Drama Musik beigegeben werden könne, ganz und gar verschob. Was bei Wagner tiefinnere Notwendigkeit gewesen war, wurde bei seinen Nachfolgern zur ausdrucksleeren Schablone. Man verlernte zu unterscheiden zwischen Szenen, die eine Mitwirkung der Musik vertrugen und verlangten, und solchen, bei denen eine solche musikalische Stütze nicht nur entbehrlich, sondern sogar störend wirken mußte. Das heißt: der Komponist begnügte sich nicht mehr damit, nur ergiebige Stellen im Schauspiel zu vertonen, sondern er machte, wenn ihm irgendwie musikalisch dankbare Stellen in einem Buche zu sein schienen, dieses zur Grundlage einer vom Anfang bis zum Ende durchkomponierten Oper, in der auch Szenen vertont wurden, die im Grunde nicht die leiseste Beziehung zur Musik hatten. Niemand, der die Entwicklung des Musikdramas seit Richard Wagner verfolgt, wird die Behauptung wagen, daß es der Gattung bei dieser völligen Loslösung vom Schauspiel besonders gut ergangen ist; und wenn nicht alle Zeichen trügen, wird die Entwicklung des Musikdramas genau so zur Wiederverwendung von Elementen der Schauspielkunst und des gesproche-

[1] Der Verfasser läßt (im Verlag von Max Beck, Leipzig) soeben ein neues Buch *„Die Musik im Schauspiel, Geschichtliches und Aesthetisches"* erscheinen, das zum ersten Male einen Ueberblick über das große Gebiet der Schauspielmusik gibt und in gleicher Weise den Theaterfachmann und den Theaterfreund interessiert. Die folgenden Ausführungen stellt uns der Verfasser vor Erscheinen des Buches zur Verfügung. Die Schriftltg.

nen Dramas hinführen, wie andererseits, auf dem Gebiet des Schauspiels selbst, der Naturalismus von einer Epoche abgelöst wird, die der Phantasie, dem Unwirklichen und Uebersinnlichen, und damit auch dem Eindringen der Musik in das Drama von neuem Raum bietet.

In der Tat ist der Sieg des Naturalismus im Drama im Ausgang des vorigen Jahrhunderts nur ein Scheinsieg gewesen; und wer das dichterische Schaffen seiner Hauptvertreter überblickt, wird finden, daß gerade bei ihnen in bestimmten Perioden ihres Lebens die stärkste Reaktion gegen den Naturalismus sich geltend machte und sie zu Schöpfungen trieb, die einer ganz anderen Welt, eben jener Welt, in der die Musik heimisch ist, angehören. So erging es Ibsen, so Strindberg, so Hauptmann und den Jüngsten.

Ibsen selbst hat sich einmal über seine Hinneigung zur Romantik geäußert und zwar in der Vorrede der 1883 erschienenen Neuausgabe seines 1855 entstandenen Werkes „Das Fest auf Solhaug". Er schreibt da: „Die Stimmungen, in denen ich mich damals befand, vertrugen sich besser mit der literarischen Romantik des Mittelalters, als mit den Tatsachen der Sage, besser mit der Versform als mit dem Prosastil, besser mit dem sprachmusikalischen Element des Heldenliedes als mit dem charakterisierenden der Sage." Aus dieser Zeit stammen denn auch die Werke Ibsens, in denen der Musik eine lebenswichtige Rolle zugewiesen ist. Die Dramen „Das Fest auf Solhaug", „Olaf Liljekrans", „Komödie der Liebe" und „Die Kronprätendenten" sind außerordentlich reich mit Musik durchsetzt. Meist steht sogar ein Sänger im Mittelpunkt der Handlung, oder der Held des Dramas hat, wie der die Orgel meisternde junge Kaplan Brand, in anderer Weise enge Beziehungen zur Musik. Auch Ibsens Sprache ist in dem 1866 entstandenen Schauspiel Brand von einer fast Shakespeareschen Fülle musikalischer Vergleiche, daß man schon bei diesem Drama fühlt, Ibsen werde bald noch einen weiteren großen Schritt zur Musik hin tun. Der erfolgte denn auch in dem ein Jahr später (1867) erschienenen „Peer Gynt". In den märchenhaften Spukszenen dieses Werkes, in den Gestalten der Anitra und Solveig schuf Ibsen Vorwürfe, wie sie sich für den Musiker schlechterdings nicht dankbarer denken lassen können. Wie weit Ibsen gewillt war, der Musik in diesem Drama eine ausschlaggebende Rolle zuzuerkennen, geht aus einem seiner Briefe an *Edvard Grieg* (1843—1907) hervor, der die bereits klassisch gewordene Musik zu dem Drama komponierte. Ibsen schreibt an seinen Komponisten: „Fast der ganze vierte Akt wird bei der Aufführung gestrichen. Statt seiner habe ich mir ein großes musikalisches Tongemälde gedacht, das Peer Gynt umherschweifend in der weiten Welt andeutet. Amerikanische, englische, französische Melodien könnten als wechselnde und wieder verschwindende Motive hindurchklingen. Den Chor Anitras und der Mädchen hört man hinter dem Vorhang in Verbindung mit Orchestermusik. Währenddessen geht der Vorhang auf und man sieht wie ein fernes Traumbild das Tableau, worin Solveig als Frau mittleren Alters singend im Sonnenschein vor dem Hause sitzt. Nach ihrem Gesang fällt der Vorhang wieder langsam, die Musik wird vom Orchester weitergeführt und geht zur Schilderung des Seesturms über, mit der der fünfte Akt beginnt." Auch der letzte Akt fordert wieder Chöre und Orchestermusik, und mit voller künstlerischer Absicht gibt Ibsen dem Werk in dem Wiegenlied Solveigs einen reinen musikalischen Ausklang.

Zu einer so engen Verbindung von Musik und Schauspiel im ganzen Verlauf eines Dramas wie in Peer Gynt ist es in Ibsens späteren Dramen nicht mehr gekommen, aber fast in keinem von ihnen fehlt es an bedeutsamen musikalischen Akzenten. Im Mittelpunkt von „Kaiser und Galiläer" steht Julian, der sich dauernd von musikalischen Stimmen umgeben fühlt. Gesang, Tanz und Flötenspiel wird in der Handlung gefordert; Heiden und Christen sind an wichtigen Stellen mit rein musikalischen Mitteln gezeichnet. Das Flötenspiel Hjalmar Ekdals in der „Wildente", die Tarantella der Nora, die wilde Tanzmelodie, die Hedda Gabler spielt, ehe sie sich erschießt, sind weiterhin solche starken musikalischen Akzente in Ibsens Werken. Und am Schluß von „Baumeister Solneß" trägt der Baumeister unter Klängen der Musik den Kranz die Leiter empor.

Führte bei Ibsen die Entwicklung aus einer Schaffensperiode der Romantik zum Naturalismus, so gelangte umgekehrt *August Strindberg* (1849—1917) vom Naturalistischen Drama zum Mystizismus und zum Märchenspiel. Ein Jahrzehnt nach dem Trauerspiel „Der Vater", das in Strindbergs Schaffen den Gipfel des quälendsten Naturalismus darstellt, erscheint das zweiteilige Trauerspiel „Nach Damaskus" (1897), das zum erstenmale der Musik Eingang in das Schaffen Strindbergs bietet. Der Held der Trilogie, der „Unbekannte", wird von der akustischen Wahnvorstellung verfolgt, den Mendelssohnschen Trauermarsch zu hören, und Strindberg weiß den Gang der Handlung so zu gestalten, daß dieser Marsch infolge seltsamer Zufälle auch immer gespielt wird, wenn ihn der Unbekannte zu hören glaubt, so daß dieser niemals weiß, ob er einem Gaukelbild seiner Phantasie oder einem wirklichen Geschehnis gegenübersteht. Die ganze Musik zu diesem Trauerspiel muß etwas Unwirkliches und Phantastisches an sich haben, so wie sie auch nur ganz lose in die Vorgänge der Handlung eingewoben ist. Es ist, als ob Strindberg in diesem merkwürdigen Stück noch danach tastet, einen musikalischen Ausdruck für das, was ihn im Innersten bewegt, zu finden. Es gelang ihm das erst viel später in den nach der Jahrhundertwende erschienenen Märchen-

dramen „Die Kronbraut“, „Schwanenweiß“ und „Traumspiel“ (1901). In der „Kronbraut“ verkörpert das musikalische Element die Erscheinung des Wassermanns, der auf seiner goldenen Geige mit silbernem Bogen spielt und dazu singt. An allen wichtigen Stellen des Märchenspiels ist dieser Gesang zu hören, so wie er auch mit einem Gebetchor aller übrigen Personen des Stückes das Ganze beschließt. Die weitaus wichtigste Rolle aber hat Strindberg der Musik im „Traumspiel“ zugewiesen. Dieses Stück ist ohne wesentliche Hilfe der Musik überhaupt nicht zu denken. Der Versuch, die wirren Vorgänge eines Traumes auf der Bühne gegenständlich zu machen, würde ohne Zuhilfenahme der Musik zum Scheitern verurteilt sein. Eine solche Musik zu Strindbergs „Traumspiel“ liegt in der Komposition von *Ernst Nikolaus Reznicek* vor. Sie macht alle die kühnen szenischen Verwandlungen des Stückes durch entsprechende Zwischenspiele möglich. Die Szenenfolge des Stückes verlangt ein unmittelbares Nacheinander der phantastischsten Art. Eine Szene im Himmel, die nächste in einem Walde mit einem wachsenden Schloß im Hintergrund, ein einfaches Zimmer, ein Theaterkorridor, der sich in ein Advokatenbüro verwandelt, eine Kirche mit einer Orgel, aus der die Fingalshöhle hervorwächst. Im zweiten Akt eine Landschaft am Meer, im dritten zunächst wieder eine Küstenlandschaft, dann die Fingalsgrotte, der Theaterkorridor und schließlich wieder die Waldszene mit dem brennenden Schloß. Als Uebergang vom ersten zum zweiten Bild verlangt übrigens Strindberg selbst den Satz „Gewitter und Sturm“ aus Beethovens Pastoral-Sinfonie. Er ist aber bisher wohl noch in keiner Aufführung gespielt worden, sondern man bedient sich auch bei dieser Verwandlungsmusik der Komposition Rezniceks, die gleichfalls die Schilderung eines Gewitters zum Inhalt hat. Mit diesen Verwandlungsmusiken ist aber der Anteil der Musik in Strindbergs Märchendrama noch keineswegs erschöpft. Er fordert vielmehr an einer ganzen Anzahl wichtiger Stellen des Werkes melodramatische Behandlung der Szenen und stellt einige davon überhaupt ganz auf die Wirkung der Musik. So ertönt in der Kirchenszene des ersten Aktes Chorgesang und Orgelspiel, und in der Szene am Meer werden Akkorde von Harfen und Violinen gehört. In der letzten Szene bei der Fingalsgrotte wird dazu noch der Chorgesang einer Schiffsbesatzung gefordert. Das stärkste musikalische Bekenntnis aber legt Strindberg im zweiten Akt des „Traumspiels“ in der Szene auf „Heiterbucht“ ab. Diese spielt vor einem Gesellschaftshause, in dem gerade getanzt wird. Vor dem Hause sitzt an einem Klavier, das mitten im Freien an der Küste des Meeres steht, die häßliche Edith „barhaupt, traurig, mit arg zerzaustem Haar“. Ihre Mutter fragt sie, warum sie nicht auch hinein zum Tanzen komme. Sie weigert sich aber, weil sie genau weiß, daß sie wegen ihrer Häßlichkeit doch niemand zum Tanz auffordern wird. Und nun führt Strindberg mit rein musikalischen Mitteln den Kampf zwischen der innerlichen Welt dieses Mädchens und dem oberflächlichen Getriebe im Tanzsaal durch: Edith setzt sich ans Klavier und beginnt eine Toccata von Johann Sebastian Bach zu spielen. Eine Zeitlang gibt es einen Kampf zwischen der Tanzmusik im Hause und dem strengen Werk des großen Kantors. Der Kampf dieser beiden Welten endet mit dem Siege Bachs. Die Tanzmusik im Hause schweigt. „Ballgäste erscheinen in der Tür und lauschen auf das Spiel; alle auf der Bühne stehen andächtig und hören zu.“

Auch unser größter deutscher Naturalist *Gerhart Hauptmann* (geb. 1862) hat seinen Beitrag zur Romantik geliefert, mit seinem 1893 beendigten Werk „Hanneles Himmelfahrt“, zu dem *Max Marschalk* (geb. 1863) die Musik komponierte. Der Gegensatz von Diesseits und Jenseits, der das Thema des Stückes ist, verlangt gebieterisch nach musikalischer Unterstützung, und so hat denn Marschalk, den Absichten des Dichters folgend, die Szene der beiden Schwestern am Schluß des ersten Aktes melodramatisch behandelt. Außerdem die Erscheinung der Engel und den Traum des Begräbnisses. Er hat für beide Akte Vorspiele komponiert und dem ganzen Werk auch einen musikalischen Ausklang gegeben. Von Marschalk rühren auch die Musiken zu Hauptmanns übrigen, eine musikalische Untermalung erfordernden Stücken her: zu der „Versunkenen Glocke“, zu „Und Pippa tanzt“ und zu „Schluck und Jau“. Ein Vorspiel zu „Hannele“ für großes Orchester besitzen wir außerdem von dem Leipziger Komponisten *Stephan Krehl* (1864—1924). Eine neue, außerordentlich geglückte vollständige Musik zu „Hannele“ besitzen wir von *Georg Kiessig* (für die Neuinszenierung am Leipziger Stadttheater; Manuskript).

Gar keinen Sinn für Musik und ihre Wirkungen scheint, wenigstens nach seinen dramatischen Werken zu urteilen, unter den großen Naturalisten nur *Frank Wedekind* gehabt zu haben. Seinen Stücken fehlt jede Beziehung zu dieser Kunst. Und wenn sich einmal eine Spur davon finden läßt, so bedeutet sie nur einen Hinweis auf die nach Wedekinds Meinung offenbar entsittlichende Wirkung der Musik. Man denke an seinen Kammersänger oder an den abgefeimten Schurken von Gesanglehrer in dem Stück „Musik“.

Die Familie Danzi in München / Von Otto Keller (München)

Ein Gedenkblatt zum 100. Todestage des Franz Danzi am 13. April 1926

Nach dem kinderlosen Tode des Kurfürsten *Max III.* von Bayern war dieses Land an den Kurfürsten *Carl Theodor* von der Pfalz gefallen und dieser mußte nun nach den bestehenden Hausverträgen von Mannheim nach München übersiedeln. Carl Theodor war nicht nur ein Freund, sondern auch ein genauer Kenner der Künste und Wissenschaften und hatte in Mannheim ein Orchester unterhalten, das vielfach besonders hervorgehoben wurde. So schreibt schon *Mozart* 1763: „Das Orchester ist ohne Widerspruch das beste in Deutschland, hat lauter junge Leute von durchaus guter Lebensart, weder Säufer noch Spieler, noch liederliche Lumpen, so daß sowohl ihre Conduite als ihre Produktionen hoch zu schätzen sind." Auch *Burney* äußerte sich 1772: „Es sind wirklich mehr gute Componisten und Solospieler in diesem, als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa — hier ist der Geburtsort des crescendo und diminuendo und hier war es, wo man bemerkte, daß das piano sowohl als Forte musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattierungen haben als Roth und Blau." Aber Mannheim und sein Orchester hatte noch eine andere Bedeutung, die erst viel später erkannt wurde, es war die Vorschule der Wiener Klassiker und sein Vater und Gründer war *Johann Stamitz* (1717—1757), wohl ein Böhme von Geburt, der aber schon 1745 vom Kurfürsten Carl Theodor in seine Kapelle aufgenommen wurde. Seine Orchestertrios waren die Erzeugnisse eines neuen Stiles, der dann nach allen Richtungen (Paris, München, Wien) schnell sich verbreitete, wohl dann selbst verflachte, aber doch in *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* seine höchsten Vollender fand.



Franz Danzi

Als der Kurfürst Mannheim mit München vertauschen mußte, nahm er, wie schon gesagt, seine Kapelle mit und setzte die eifrige Kunstpflege in Bayerns Hauptstadt fort. Eine ganze Reihe vortrefflicher Musiker folgte seinem Rufe und es ist wohl auch ein Zeichen des guten Einvernehmens zwischen dem Kurfürsten und den Künstlern und wieder zwischen den Künstlern untereinander, daß ganze Familien, Vater, Sohn und Enkel, Ehepaare, Schwestern- und Brüderpaare, die alle musikalisch tätig waren, mitwanderten. So gehen, um nur einige zu nennen, die Familien *Cannabich*, *Toeschi*, *Hartig*, *Damer*, *Eck*, der berühmte Bassist *Ludwig Fischer* und der Flötist *Wendling* mit ihren Gattinnen und die Schwestern *Broschard* mit.

Und so eine Folge von Generationen zeigte sich auch bei *Franz Danzi*, der 1763 als Sohn des aus Italien heraufgekommenen, 1754 in Mannheim angestellten Violoncellisten *Innocenz Danzi* dort das Licht der Welt erblickte und bei seinem Vater Klavierspiel und Gesang, bei Abt *Vogler* Komposition studierte. Schon im Alter von 12 Jahren schrieb er Violoncellstücke und Lieder, als Violoncellist war er sehr geschätzt, wenn auch weniger als brillanter Techniker, sondern, der Mannheimer Schule entsprechend, als gesanglicher Spieler; er befolgte den Rat Voglers, der in seiner selbst erfundenen Ausdrucksweise jene Art „das Gesang" nannte, die dem Gesange ähnliche Behandlung der Musik für alle Stimmen, der Instrumente und der menschlichen Stimme in gleicher Weise, d. h. daß ihm Melodie und melodische Gedanken die Hauptsache waren. Im zehnten Lebensjahre fand Danzi schon Anstellung in der kurfürstlichen Kapelle gegen einen Monatsgehalt von 8 fl. 20 x. Als Vater Innocenz mit der kurfürstlichen Kapelle nach München übersiedelte, blieb wohl Franz als Repetitor bei der Oper mit einer Jahresgage von 280 fl. noch in Mannheim, kam aber 1783 als Nachfolger seines Vaters auch nach München und erhöhte damit seine Bezüge auf 333 fl. 20 x. Schon in Mannheim war er im Theater als Komponist tätig gewesen, er schrieb hier Schauspielmusiken, das Melodram „Cleopatra" (30. Jan. 1780), die Singspiele „Azakia" (6. Juli 1780) und „Laura Rosetti" (15. Aug. 1781), in München ließ er als erstes größeres Werk die Oper „Die Mitternachtsstunde" (1788) aufführen, dann folgten die Opern „Triumph der Treue" (1789), „Der Quasimann" (1789), „El Bondorani" (1802) und „Iphigenie in Aulis" (1807). Von diesen Arbeiten wird „Die Mitternachtsstunde" sehr gerühmt, auch die „Iphigenie" wird anerkannt, aber er mußte dann doch den bedeutenderen Meistern *Mozart* und *Weber* Platz machen.

Im Jahre 1790 verehelichte er sich mit der Sängerin *Margarete Marchand*, der Tochter des Münchner Theaterdirektors gleichen Namens und ihr großes Können veranlaßte ihn, 1791 Urlaub zu nehmen und mit ihr auf Reisen zu gehen. In Leipzig und Prag fanden er als Musikdirektor, seine Frau als Sängerin größten Beifall, ihre Susanne in Mozarts „Hochzeit des Figaro", Caroline in Cimarosas „Heimliche Ehe" und Nina in Paesiellos gleichnamiger Oper sollen mustergültig gewesen sein. Sie wanderten dann 1794 und 1795 nach Italien, wo aber die ungewohnt großen Bühnen Margarete so anstrengten, daß sie erkrankte und beide 1796 wieder nach München zurückkehrten. Er fand wieder als Vizekapellmeister in der kurfürstlichen Kapelle Verwendung, ihr Zustand aber verschlimmerte sich immer mehr und im Jahre 1800 starb sie an einem Brustübel.

Franz Danzi war durch den Verlust ganz niedergeschmettert und er litt in allen Opern, wo sie früher regsten Beifall gefunden und die er nun ohne ihre Mitwirkung leiten mußte, ganz fürchterlich. Er entschloß sich daher, seine Tätigkeit auf einen anderen Ort zu verlegen, er folgte einem Rufe nach Stuttgart (1807), wo ihm die von München und Mannheim sehr verschiedenen Verhältnisse in der Hofmusik nicht behagten und er nun 1812 nach Karlsruhe übersiedelte, wo er die letzten Jahre seines Lebens, geachtet und beliebt, aber nie den Tod seiner Gattin vergessend, zubrachte. Noch weitere drei Opern: „Camilla und Eugen" (Stuttgart 1807) und „Rübezahl" (1813) und „Turandot" (1815 in Karlsruhe) entsprangen seiner Feder, konnten aber keinen dauernden Erfolg erringen, da, wie schon vorhin erwähnt, Mozart und Weber, aber auch noch eine Reihe anderer Meister höhere Werte schufen. Er schrieb endlich mehrere Kirchenwerke, Messen, ein Magnificat, Kantaten, Psalmen und ein Tedeum laudamus, die meist nicht einmal im Druck erschienen waren und längst vergessen sind.

Die Bedeutung Franz Danzis für die deutsche Oper um die Wende des 18. Jahrhunderts zum 19. war ja nicht sehr erheblich, immerhin sagt aber H. Kretzschmar in der Vorrede zu der in den Denkmälern deutscher Tonkunst herausgegebenen Oper von Holzbauer „Günther von Schwarzburg", daß sich Holzbauers eben genannter Oper eine Reihe deutscher Opern anschließen, die, ohne ins Weite gewirkt zu haben, doch eine Brücke von den Mannheimern hinüber zur „Euryanthe" bilden, Werke von *Danzi*, Schubaur und Poißl in München. Durch das Beispiel Holzbauers findet die große durchkomponierte deutsche Oper in *Danzi* und Poißl weitere Vertreter, so daß sich *Karl Maria von Weber* durch sie, mit denen ihn eine enge Freundschaft verband, eher angeregt fühlte, von der Dialogoper zur durchkomponierten Oper überzugehen, als wenn er in seiner Zeit keine Vorbilder gehabt hätte. Danzi ist somit als einer der Vorläufer Webers, ein kleines, aber immerhin wichtiges Glied in der Entwicklung der deutschen Oper zu betrachten. Weber hat allerdings gegen die Anschauungen seiner Zeit einen romantischen Stoff in seiner „Euryanthe" verwendet, während Danzi und Poißl sich dauernd der damaligen Forderung unterwarfen, in ihren Opern nur großartige Stoffe aus der griechischen oder römischen Geschichte zu behandeln oder doch wenigstens nur solche, in denen Kaiser und Könige als Hauptdarsteller vorkamen.

Eine Schwester des Franz Danzi, *Franziska*, 1756 zu Mannheim geboren, war eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen ihrer Zeit und hatte ihre Ausbildung beim Vater und beim Bruder erhalten. Schon 1771 debutierte sie in Mannheim und wurde schnell der Liebling des Hofes und des Publikums. Im Jahre 1775 verehelichte sie sich mit dem bedeutendsten Oboevirtuosen des 18. Jahrhunderts, *Ludwig August Lebrun* (1746—1790), der auch in der Mannheimer Kapelle tätig war. 1778 sang Franziska in Mailand und feierte in einer Oper von Salieri noch nie dagewesene Erfolge. Sie sang auch später in Venedig und Neapel, dann in London, kam aber immer wieder nach München, wo sie im „Idomeneo" von Mozart, in der „Armida" von Prati und in „Castor und Pollux" von Vogler außerordentlich gefeiert wurde. 1790 sang sie in Berlin, wo sie vom Könige persönlich für den Karneval des Jahres 1791 aufgefordert wurde. Der Tod ihres Gatten aber erschütterte sie derart, daß sie erkrankte und ihm schon am 14. Mai 1791 in das Grab nachfolgte. Ihre beiden Töchter Sofie und Rosine waren auch musikalisch tätig, die erstere als ausgezeichnete Pianistin, die den Klavierbauer Dülken in München heiratete, die zweite auch als dramatische Sängerin, die aber 1801 einen Hofschauspieler ehelichte und dann zum Schauspiel überging.

Die Logik in der Musik / Von Dr. Ludwig Scriba

Wenn man sich darüber klar zu werden versucht, worauf schließlich jener „zündende Funke" zurückzuführen ist, der einem Musikwerke, von der Eigenart des einzelnen Komponisten abgesehen, den Glanz des Hinreißenden, Genialen, verleiht, so wird man vielleicht als das Wesentliche der bei jedem Werke vereint wirkenden Kräfte die einzelnen verarbeiteten Gedanken ansehen und diese untersuchen. Dabei könnte man zu dem Ergebnis gelangen, daß in dem *rhythmischen* Element der Gedanken das Geheimnis des Genialen verborgen liege. In der Tat kommt dem Rhythmus, worauf H. v. Bülow oft hingewiesen hat, eine außer-

ordentliche Bedeutung zu. Er bildet gewissermaßen die erste Ordnung der rohen Materie auf dem Gebiete des Klanges und die Urzelle der Tonkunst überhaupt. Bei Völkern einer niederen Kulturstufe fällt uns sofort auf, wie stark das Rhythmische ihrer Musikausübung hervortritt, und auch bei hochentwickelten Stämmen pflegt das Volk im Tanz, zum Teil noch mit besonderer Hervorhebung des Rhythmus durch Schlagwerkzeuge, jenes Urelement um seiner selbst willen. Musikalische Menschen könnten die Erfahrung hierher rechnen, daß sich bei Eisenbahnfahrten durch die rhythmischen Stöße des Wagens unwillkürlich Melodien im Ohre erzeugen. Zahlreiche Beispiele aus der Musikliteratur, die als unnachahmlich genial gelten, sind zweifellos durch den Rhythmus besonders ausgezeichnet und verdanken scheinbar ihm ihr geniales Gepräge.

Mit nicht minderem Rechte würde man freilich in ebenso zahlreichen Fällen das *melodische* oder *harmonische* Element eines musikalischen Gedankens als Hauptursache der genialen Wirkung hervorheben und durch Beispiele belegen können.

Solche Erwägungen würden aber gegenüber der Tatsache versagen, daß zahllose Werke, mögen sie noch so reich an Schönheiten des melodischen Elements, noch so ausgezeichnet durch reiche rhythmische Bildung der Themen sein, dennoch des genialen Funkens entbehren.

Wir sehen, es handelt sich nicht darum, an einem genialen Werk das hervorzuheben, was in den Sinnen des einen oder anderen das ästhetische Hochgefühl, das jede Kunstanschauung hervorrufen soll, vornehmlich erweckt, sondern um den Versuch, ein Unterscheidungsmerkmal zwischen genialem und nichtgenialem Können, und einen Gradmesser zu finden.

Rhythmus, Melodik und Harmonie sind nur Bestandteile, Bausteine, und ihre höchste Vollendung mag ein *Minimum* für das Schaffen eines genialen Kunstwerkes darstellen, aber sie ist nach meinem Dafürhalten nicht das Entscheidende. Nicht jeder versteht aus solchen Bausteinen ein Kunstwerk hervorzubringen, das die Bezeichnung genial verdient. Sicher muß also noch etwas hinzukommen, um ein Werk zu schaffen, das, wie Beethoven sagt, „höhere Offenbarung" für den Hörer wird: Die Gewalt der *Logik* der musikalischen Gedanken als solcher, als Inhalt, als Ausdruck einer Sprache, an der man nicht rütteln und deuten kann, deren Sätze durch sich selbst bewiesen werden, mit dem höchsten Maß der inneren Naturnotwendigkeit der Gedanken und ihres Ausspinnens. Takt reiht sich an Takt, so zwingend, daß in uns das Gefühl erweckt wird, so und nicht anders *müsse* alles aufeinander folgen.

In diesem Punkt berühren sich *alle* Künste. Bei jeder Kunst zeigt sich die Größe in dem Logischen, gesteigert in einer Weise, daß es schon gefühlsmäßig zum Selbstverständlichen wird. Jeder wird schon beim Lesen eines Gedichtes, beim Anblick eines Bildes großer Meister dieses Selbstverständliche empfunden haben, und es ist ihm vielleicht unwillkürlich der Gedanke aufgestiegen, er könne das Gleiche schaffen, vieles erscheine ihm „längst vertraut". Berührt sich hier nicht höchste Kunst mit der Gewalt eines Natureindruckes? Tritt nicht das Werk eines großen Geistes wie eine Naturerscheinung, ein Ebenbild der unendlichen Vollkommenheit des Zusammenwirkens in der Natur vor uns? Ueber theoretische Fragen der Kunst, über Kunst-Aesthetik, kann man wohl Bände schreiben, und man hat viel mit dem Schlagwort „Intellekt" gewirtschaftet, aber schließlich kommt man meines Erachtens über den einfachen Satz nicht hinaus, daß wahre und größte Kunst, mögen wir sie gleich „verstehen" oder nicht, mehr den Eindruck des unbewußt-*natürlichen*, als den einer mit hohem Verstand ausgeklügelten Weisheit, des Reflektierten, Gesuchten erwecken muß. Nicht anders bei der Musik.

Die zwingende Sprache der Logik musikalischer Gedanken *überzeugt* uns daher am meisten von dem Genie des Komponisten. Worauf sie beruht, können wir theoretisch nicht erklären. Wir empfinden und wissen nur, ob der Komponist die Gabe dieser Sprache besitzt oder nicht. Hier versagt jegliches Lernen und jeder Fleiß, und ein Werk, das in seinen Gedanken oder „Einfällen" und der Entwicklung seiner Motive nicht die Wirkung jenes Logischen hervorbringt, wird verblassen, mag es noch so geistvoll, noch so originell, noch so groß in der Technik sein; es wird uns nicht „packen" und daher im Laufe der Zeit unbarmherzig des Attributes „genial" entkleidet werden. Mögen andererseits die Mittel der Technik noch so einfach sein, wo die Kraft der Logik uns in den Bann zwingt, spricht geniale Kunst zu uns.

Es kann sich natürlich in dem Dargelegten wie bei jeder Kunstbetrachtung mehr oder weniger nur um eine subjektive Empfindung handeln, aber ich glaube, kein musikalischer Mensch wird sich dem Eindrucke entziehen können, daß es eine Logik der musikalischen Sprache gibt, und daß sie nicht nur der Logik des sprachlichen Denkens nicht nachsteht, sondern sie in ihrer Wirkung einer bis ins letzte Ende folgerichtigen, überzeugenden Kraft noch übertrifft.

Folgende, aus bekannteren Werken beliebig herausgegriffene Beispiele möge der Leser im Original aufschlagen und ihre weitere Entwicklung verfolgen, um den Sinn des Ausgeführten zu verstehen. Er wird, wenn er die Musik ohne theoretische Zerstückelung, und ohne sich über die künstlerische und theoretische „Absicht" des Komponisten Gedanken zu machen, auf sich wirken läßt, gestehen, daß nichts anderes an die Stelle gesetzt werden könnte.

J. S. Bach: Matth.-Pass. (Arie: Ich will bei meinem Jesu wachen)





J. Haydn: Sinf.



Desgl.



Desgl.



Mozart: Sinf. g moll





Desgl.



Beethoven: Eroica



Beethoven: 5. Sinf.



Beethoven, Scherzo, Op. 26



Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Ich verweise nur noch auf folgende, meines Erachtens besonders bezeichnende Stellen: Brahms, Scherzo H dur-Trio; Reger, Hiller-Variationen, Fuge; Beethoven, Rondo, Op. 31 Nr. 1; Scherzo 9. Sinfonie; Capriccio, Wut über den verlorenen Groschen; Sonate Op. 13; Streichquartett Op. 18 Nr. 3, 3. Satz; Schubert H moll-Sinfonie 1. Satz (besonders 2. Thema und Folge); Pfitzner, Rose vom Liebesgarten (besonders im 1. Akt); R. Strauß, Rosenkavalier (Walzer) usw.

Reißt uns hier nicht überall die Musik durch ihre *Logik* fort? Freilich, wer nicht musikalisch ist, wird das Organische, die elementare Macht genialer Musik nicht verstehen. Mit Recht beantwortet Schumann in seinen musikalischen Haus- und Lebensregeln die Frage, ob jemand musikalisch sei, dahin, daß er „bei einem neuen Stück, das was kommt, ungefähr ahnt, ... daß er Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen habe."

Ernst Kurth: „Bruckner"[1] / Von Dr. Hans Alfred Grunsky

Ernst Kurth, der bekannte Berner Universitätsprofessor, der sich durch seinen „Linearen Kontrapunkt" und seine „Romantische Harmonik" längst den Rang eines führenden und maßgebenden Theoretikers in der Musikwissenschaft der Gegenwart erworben hat, tritt nun mit einem umfassenden Werk über Bruckner hervor, das berufen ist, ein Merkstein zu werden in der Geschichte des siegreichen Vordringens Brucknerscher Kunst und Brucknerschen Geistes. Nicht im mindesten handelt es sich um das Werk eines Gelehrten für Gelehrte. Wenn Kurth bemerkt, er habe überall Verständlichkeit auch für den Laien erstrebt, so muß man sagen, daß ihm dies aufs schönste gelungen ist. Jeder ernstere Mensch, dem Musik mehr als Zeitvertreib und inhaltsloses Spiel ist, wird aus diesem Buch eine reiche Fülle neuer Anregung und neuer Erkenntnis schöpfen, ob er nun schon ein Verhältnis zu Bruckner besitzt oder ob ihm die Wunderwelt des Meisters dabei zum erstenmal aufleuchten wird.

Der erste Band zerfällt in zwei Teile, deren erster: „Gestalt und Umwelt", Bruckners Persönlichkeit, seine geschichtliche und übergeschichtliche Stellung und den tiefsten Quellpunkt seiner Kunst behandelt, während der zweite Teil: „Die Formdynamik", nicht ohne mannigfache lebendige Rückbeziehung zum ersten ganz neue Wege einschlägt, um Bruckners Formvollendung in überzeugendster Weise darzutun. Der zweite Band enthält sodann, gewissermaßen als praktische Anwendung des ersten, eine ungemein eingehende und sorgfältige Besprechung sämtlicher Werke.

Schon in dieser knappen Inhaltsangabe spiegelt sich ein hervorragendes Merkmal des Buches: Kurth weiß streng musikwissenschaftliche Betrachtungsart mit der klaren Erkenntnis zu vereinigen, daß die letzten Wurzeln von Bruckners Musik und damit auch die letzten Wirkungen derselben in Gebiete hinabreichen, die, rein verstandesmäßiger Erfassungsweise entzogen, im Religiösen liegen. An die Spitze und in den Mittelpunkt seines Werkes stellt er die Gedanken, die in Bruckner wesentlich und in erster Linie den großen, gottnahen *Mystiker* sehen. Dadurch wird Bruckner von Anfang an in den großen geistesgeschichtlichen Zusammenhang gereiht, in den er gehört: immer mehr bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß Eckart, Pauler und wie sie alle heißen bis Jakob Böhme und Angelus Silesius und weit darüber hinaus die Geister sind, denen Bruckner im Innersten verwandt und ebenbürtig ist. Diese Feststellung schützt zugleich vor Mißverständnis des Wortes Mystik, als sei etwas Weichliches, Verschwommenes, Müdes damit gemeint. Kurth sagt von der Mystikernatur: „ihr eigentliches Dasein ruht durchaus in jener Erfülltheit der Seele, die für die dunkelsten Grunderregungen aller Dinge überempfindlich ist und das Wesen der gesamten Erscheinungswelt von diesem übermächtigen Urgefühl aus bewältigt".

---

[1] Erschienen bei Max Hesses Verlag, Berlin.

Es ist klar, daß „der Kerninhalt der Mystik nirgends besser darstellbar sein konnte als in der Musik".

Bruckner bemächtigte sich nun des hochromantischen Klangstils, um diesem ganz neue Gesetze aufzuprägen. „Er steigt als mittelalterlicher Mystiker in die Romantik auf." Das unterscheidet ihn von sämtlichen andern Romantikern von Grund auf. Die weitausgreifenden, ungemein fesselnden Erörterungen geschichtlicher Zusammenhänge, die Kurth in Erörterung des Verhältnisses zwischen Klassizismus und Romantik anstellt, zeichnen sich durch großes psychologisches Feingefühl aus. Mit größter Schärfe wendet sich Kurth gegen eine falsche „historische" Einstellung. „Man steht heute vor einem würdigen Gegenstück zur Auffassung nach Bachs Tode, sagt Kurth, wonach er, Johann Sebastian, der hochbegabte Vorläufer seiner genialen Söhne gewesen sei." Wie Bach damals zum Vorläufer, so soll Bruckner heute zum „Epigonen" gestempelt werden. „Dem Voraussetzungslosesten schob man die tausend Abhängigkeiten zu, dem reinsten Ungedanklichen dicksten und dünnsten Gedankenschwulst; dem eigenstärksten Neuformer Unfähigkeit des Formens ... Aus dem Jahrhundert sah man ihn nicht ragen, weil er aus dem Jahrtausend ragt." Schuld an jener alles auf den Kopf stellenden Beurteilung Bruckners sind in neuerer Zeit vor allem *Kretzschmar* und seine Schule (insbesondere *Walter Niemann*). Mit schonungsloser Schärfe legt Kurth im Laufe seines Buches immer wieder den Finger auf diesen Schandfleck der deutschen Musikwissenschaft.

Nach einem kürzeren, mehr in die Tiefe als in die Breite gehenden Ueberblick über Bruckners Leben bringt das Kapitel *„Charakter und Widerschein"* eine ganz ausgezeichnete, von innigster Einfühlung zeugende Darstellung von Bruckners Wesen. Herrlich ersteht vor uns die große, die Zeitgenossen hoch überragende Gestalt des gotterfüllten Mystikers. Aber leider: „Je größer ein Mensch ist, desto mehr wird an ihm gelogen, je reiner, desto leidenschaftlicher an ihm gesündigt." Ausführlich werden in diesem Kapitel die „Gegengeister" gekennzeichnet. Sie, die den Menschen lächerlich, seine Musik verächtlich machen wollten, verfallen nun selbst der Verachtung. Ganz besonders wohltuend wirkt die Abrechnung mit denen, die Bruckner als ungebildeten Menschen hinstellten; auch mit denen, die ihn devot schalten — die Charakterlosesten ihn den Charaktervollsten und Treuesten, dem es ja nur einen Federstrich, die Absage an Wagner gekostet hätte, um sich die namenlosen Leiden eines ganzen Lebens vom Halse zu schaffen! —

Dem Eingehen auf Bruckners besonderes Formprinzip schickt Kurth eine grundlegende Erörterung über das Problem der musikalischen Form voraus, die um so wichtiger ist, als dem Verständnis der Brucknerschen Musik vor allem eine ganz unzulängliche und verknöcherte Formenlehre entgegensteht. Unzulänglich ist diese zunächst, weil sie einseitig vom klassischen Stil ihren Ausgang nahm; aber sie ist auch verknöchert, indem sie sogar an der klassischen Form das Wesentliche mehr verdeckt als hervorhebt: viel zu formalistisch lenkt sie den Blick auf bloße Gruppierungsfragen. Demgegenüber hatte Kurth schon in der „Romantischen Harmonik" gelegentlich bemerkt, daß nicht Gruppen-, sondern Entwicklungsbegriffe als das Ursprüngliche anzusehen seien. Im Bruckner-Buch führt er diesen Gedanken noch weiter aus. Form ist nicht Ruhe, sondern Spannung, also nichts Statisches, sondern etwas Dynamisches, so daß „wir in der Musik streng genommen keine Form haben, sondern einen Formvorgang". Die äußeren Umrisse dürfen also nie als totes Schema, sie müssen vielmehr stets als Ergebnis der formenden Kraft, des „bauenden Willens" betrachtet werden. Und wie eben diese Kraft formt, dieser Wille baut, das ist die Hauptfrage der Formbetrachtung. Während es nun im Wesen des ruhigen klassischen Stiles liegt, den dynamischen Kraftfluß in ständigen Teilabsätzen abzurunden und insofern zu unterbinden, treten mit dem Vordringen des romantischen Stiles viel ungehemmtere hochgewölbte Kraftvorgänge in den Vordergrund. Bei Bruckner gewinnt dieses neue Formprinzip einzigartige, höchste Vollendung. Wenn auch im Grunde jede Form dynamisch bedingt ist, so ist man daher doch berechtigt, Bruckners Formprinzip im besonderen dynamisch zu nennen und durch diese Bezeichnung gegen andere Stilarten abzugrenzen. Hier stellt nun Kurth den neuen bedeutsamen und äußerst fruchtbaren Begriff der *„sinfonischen Welle"* auf, die den „dynamischen Einheitsvorgang des sinfonischen Gestaltens" bildet. Den naturhaften Vorgang des Wellenspiels, sei es „von Flamme oder Luft, Woge oder Wellenbildung", will Kurth selbstverständlich nur als Bild seelischer Kraftregungen verstanden wissen: „statt Welle wäre treffender nur Schwellen zu sagen". Ungemein fesselnd und aufschlußreich, immer vom konkreten, einzelnen Fall ausgehend, führt nun Kurth in die Wellentechnik Bruckners ein. Dabei kommen über 100 Notenbeispiele, vereinfachte Partiturbilder, dem Text zu Hilfe.

Grundlegend ist es für das Verständnis Bruckners, daß man seinen *sinfonischen* Stil als Ausdruck des Formwillens erkennt. Während bei den Klassikern und noch in der Frühromantik die Melodie den Verlauf der Sinfonik beherrscht, ist es bei Bruckner umgekehrt: „die Sinfonik als gesamter Klangverlauf schöpferisch empfunden, regelt den Lauf der Melodien", indem sie „als einheitliche Kraftbewegung den gestaltenden Urstrom darstellt", der „die einzelnen melodischen Züge auswirft". So steht im Grunde alles „im Dienste der Innendynamik" oder kurz der Dynamik. Letzteren Ausdrück darf man freilich nicht mit der äußeren Dynamik verwechseln, die selbst nur eines unter den vielen Mitteln der sinfonischen Kraftentfaltung darstellt. Die äußere Dynamik braucht denn auch mit der Innendynamik nicht immer gleich zu laufen: im äußersten Fall kann es vorkommen, daß ein piano, ja sogar ein diminuendo einer Erhöhung des inneren Spannungszustandes dient. Ueberhaupt aber beruht die unvergleichliche Wucht der Brucknerschen Steigerungen und Höhepunkte auf der Anwendung ganz anderer als außendynamischer Mittel. Während z. B. die Höhepunkte bei den Klassikern „auf klangliche Gesamtwirkung (meist unter Stillstand der Thematik) gerichtet sind", sind sie bei Bruckner „kraftdurchwirkt bis ins innerste Geäder". Darin beruht auch das Geheimnis, „daß Bruckner seine Höhepunkte in einer einzigartigen Dehnung zu halten vermag".

Wie Kurth die Entwicklungskunst Bruckners in allen Werken aufzeigt, das ist selbst für den überwältigend, der schon vorher den Vorwurf der Zusammenhanglosigkeit Brucknerscher Musik als albernes Geschwätz Unbelehrter oder Unbelehrbarer wertete. Für die Bruckner-Gegner sind diese Nachweise aber vernichtend. Nie hat ein Meister der Tonkunst den Namen eines „Episodikers" weniger verdient als Bruckner. Bei ihm ist der Zusammenhang alles und auch alle „Stimmung" dient dem Ganzen. Ihren Triumph feiert aber Bruckners Entwicklungskunst in seinem *Finale*, als dessen Schlüssel Kurth mit Recht den Gedanken vom Wiederausbruch des Sinfoniehauptthemas ansieht. Dieses Wiederausbrechenwollen, das von der III. Sinfonie an alle Finales bis ins Einzelne beherrscht, ist viel mehr als „motivisch-formalistische Verarbeitungskunst", es ist ein „dynamischer Kampfvorgang", wie er großartiger nicht gedacht werden kann. —

Wenn Kurth Bruckners Formprinzip im Gegensatz zum klassischen Symmetriegefühl als ein asymmetrisches kennzeichnet, so beweisen seine zugehörigen Ausführungen, daß er an Hand dieser gegensätzlichen Begriffe den Unterschied der Stile treffend herausarbeitet. Trotzdem sind vielleicht die Ausdrücke: „symmetrisch" — „asymmetrisch" für diesen Zweck nicht ganz glücklich gewählt; sie könnten, schlagwortartig verbreitet, zu Mißverständnissen Anlaß geben. Kurth versteht die Asymmetrie als Verneinung und Ueberwindung der starren Periodisierung im Sinne

von Riemannschen Achttaktperioden mit ihrer steten Zurückrundung. Demgegenüber weist er bei Bruckner mit Recht darauf hin, daß die Struktur seiner Musik „eine ausschichtende, keine rundend zurückschließende" ist, indem sie „große Ausspinnungsketten als offene Steigerungszüge, nicht gezirkelte Teilgruppen zusammengreift". Erst so wird ja Bruckners Formdynamik überhaupt möglich und können jene großartigen „Wellenreihen als riesige Werdevorgänge" erstehen, die den Brucknerschen Steigerungszügen ihre unvergleichliche Gewalt geben. Und umgekehrt ist jene Bindung des klassischen Stiles an die „gezirkelten Teilgruppen" der Grund, warum sich selbst bei Beethoven die Wellentechnik verhältnismäßig selten, wenn auch zuweilen hochbedeutsam vorgebildet findet. Gerade von hier aus ließe sich nun aber geradeso gut die der Kurthschen entgegengesetzte Behauptung verfechten, der Brucknersche Stil sei von viel höherer Symmetrie als der klassische. Es kommt eben nur darauf an, wo man Symmetrien sucht. Statt Symmetriegefühl wäre freilich besser von Gleichgewichtsgefühl zu sprechen, wie das auch Kurth sehr richtig bemerkt. Und nun frage man sich, ob gegenüber solcher „Symmetrie", solcher geschlossenen Einheit die Strecke vom Beginn bis zum Eintritt des Gesangsthemas als Ganzes genommen in vielen klassischen Sätzen nicht wahrhaft „asymmetrisch" erscheint. Man könnte paradox sagen, das leicht Verständliche des klassischen Stils beruhe eben auf solcher Asymmetrie: der Hörer kann immer durch die Teilabschlüsse gleichsam etwas hinter sich bringen. Demgegenüber verlangt Bruckner ein Hören (und vor allen Dingen ein Dirigieren), das große, ja die größten Zusammenhänge zu erfassen vermag. Achtet man auf diese großen Zusammenhänge, so offenbart sich in Bruckners Musik überall eine geradezu beispiellose Symmetrie des Aufbaus. Solche Entsprechungen sind für Kurth so selbstverständlich, daß sie fast zu wenig betont erscheinen. Hier bilden die Formbetrachtungen nach der neuen Methode von *Alfred Lorenz* („Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner") eine wertvolle Ergänzung zu Kurths Methode. Tatsächlich berührt sich Kurth an manchen Punkten unmittelbar mit Lorenz, auf dessen Forschungen er unter großer Anerkennung hinweist. Anderes harrt noch der Ergänzung. Kurth betrachtet z. B. den Gesamtaufbau der Sätze vor allem in ihrem Verhältnis zur klassischen Form. Das ist notwendig und sehr wertvoll. Und doch erschließt sich die ganze Schönheit und wunderbare Einfachheit des Brucknerschen Gesamtaufbaus erst, wenn man ihn unabhängig vom klassischen Stil nach seinen Eigengesetzen betrachtet. Hierzu bietet Lorenz die besten Hilfsmittel. Ich habe in dieser Richtung einen Anfang gemacht (siehe „Musik" 1925 Okt.- und Nov.-Heft) und kann bezeugen, daß das Ergebnis dieser etwas anderen Betrachtungsweise mit Kurth im Nachweis einer beispiellosen Formvollendung Bruckners übereinstimmt, während sich die Einzelheiten beider Betrachtungsarten nicht im mindesten widersprechen, sondern aufs schönste ergänzen. —

Ganz besonders muß aber an Kurths Formdarstellungen noch rühmend hervorgehoben werden, wie er nie beim rein Technischen stehen bleibt, sondern immer auf das Dahinterliegende, auf den tiefen metaphysischen und mystischen Gehalt von Bruckners Kunst hinweist, vor allem auch bei der Erörterung der harmonischen Erscheinungen. Und eben weil Bruckner viel mehr ist als bloßer Musiker, darum wird er heute noch so wenig verstanden und so tief gehaßt. Kurth weist mit feinem Sinn für seelische Erscheinungen darauf hin, daß die Feindschaft gegen Bruckner in ihrer Maßlosigkeit aus dem Mißverstehen seines neuen Stiles gar nicht zu erklären ist. Es geht um Tieferes: gegen Bruckner „lag von je und liegt unvermindert heute eine Hetze in der Luft, die nicht künstlerischer Abwehr gleichzusetzen ist, jeglicher Achtung vor der Gestalt und noch so unverstandenem Werk Hohn spricht ... Es ist *Haß im Seelentum*. Was in Bruckner gekommen ist, es darf nicht wahr sein". Keine sehr optimistischen Ausblicke eröffnet Kurth in die Zukunft. Aber man muß ihm leider beistimmen: unsere Zeit schmäht Bruckner, weil sie ihn nicht erträgt. „Es gibt genug Ereignisse, die erst nach dem Schlafengehen mehrerer Geschlechter für die Welt erwachen können. Wie wäre es sonst geschehen, daß Bruckner hindurchging und noch kein Aufruhr in ihr ist." So muß die Welt für Bruckner erst reif werden und auf die Frage, wann das geschehen werde, gibt Kurth die Antwort: „Dann, wenn sie zu ihm flüchten muß."

*

Friedrich von Flotow: „Fatme"

Komische Oper in zwei Aufzügen

Zur Erstaufführung am Altenburger Landestheater am 26. Febr.

Von Friedrich von Flotow hält sich heute nur noch „Martha" auf dem Spielplan der deutschen Opernbühne, während die früher recht beliebten Werke „Stradella" und „Indra" schier in Vergessenheit geraten sind. Im vorigen Jahre hat nun der Berliner Kapellmeister Dr. Benno *Bardi* eine entzückende Schwester der „Martha" entdeckt, die seit ihrer Pariser Uraufführung 1866 in Deutschland völlig unbekannt geblieben war. Wie weit des Bearbeiters Retouchen gehen, läßt sich ohne Kenntnis des Originals allerdings nicht feststellen, aber in der vorliegenden Form ist „Fatme" tatsächlich als eine Bereicherung unseres Opernspielplanes zu begrüßen, denn das Werk bietet neben einer sehr ergötzlichen, aber durchaus nicht albernen Handlung, die himmelhoch über heutigen Libretto-Machwerken steht, eine leichtflüssige, prickelnde Musik, die den Sängern äußerst dankbare Aufgaben bietet. Besonders reich ist die Titelheldin bedacht, die unserer ausgezeichneten Koloratursängerin Liselotte *Heinlin* erwünschte Gelegenheit gab, ihr gesangliches und darstellerisches Können im hellsten Lichte strahlen zu lassen. Rudolf *Hartmann* als Spielleiter bewies hier durch die Tat, daß er auch eine solche Groteske künstlerisch zu stilisieren und mit der rechten Märchenstimmung (die Handlung spielt zur Zeit Harun al Raschids zu Bagdad) zu durchdringen versteht. Alles war bis ins Kleinste aufeinander abgestimmt und in einen wirkungsvollen Rahmen gespannt, so daß Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Handlung trotz des tollsten Durcheinanders gewahrt blieb. Generalmusikdirektor Dr. Georg *Göhler* wußte aus der harmlos einfachen Musik viel verborgene Feinheiten herauszuholen, besonders durch äußerst diskrete Zurückhaltung des Orchesters. Das mit keiner düsteren Gedankenschwere belastete Werkchen fand herzlichen, anhaltenden Beifall und wird sicher seinen Weg über viele Bühnen machen. *K. G.*

*

Musik zu dem Georg Büchnerschen Lustspiel „Leonce und Lena" von Viktor Merz

Uraufführung in Brünn

In der Musik zu „Leonce und Lena" hat der in Brünn lebende ehemalige Schüler von Fr. Schmidt und Fr. Schreker Viktor *Merz* zum ersten Male den Nachweis einer zweifellos starken musikalischen Begabung erbracht, die aufhorchen läßt und den Komponisten in die Reihen jener Schaffenden stellt, die in ihrer Kunst einer gesunden Moderne zustreben. In Erkenntnis seiner Begabung für das Lustspielartige, Groteske, Persiflierende hat er in dem köstlichen Büchnerschen Lustspiel die richtige Vorlage für sein Schaffen gefunden. Satire, Symbolik, Groteske, überkollernder Humor und daneben wieder ein wenig Ernst zogen ihn an und ließen ein Stück Musik erstehen, die mit Büchner wetteifert, ihre Hörer in ihren Bann zu ziehen.

Auf die Frage, ob der bereits einer verflossenen Zeitperiode angehörige Büchner unbedingt Musik für sein Stück brauchte,

um sich durchzusetzen, möchte ich beinahe mit „Nein" antworten. Doch ist eine Musik, wie jene von Merz, ganz zweifellos imstande, die Wirkungen des kleinen Meisterwerkes nicht nur zu unterstreichen, sondern — indem sie stilecht den dichterischen Linien folgt und sie gewissermaßen musikalisch erläutert —, sie auch wesentlich zu beleben. Das Groteske der Einleitungsmusik, das in Marschform gekleidet ist, bereitet bei noch geschlossenem Vorhang eindeutig auf die kurz nachher hinter demselben abzuspielenden Szenen vor; es stellt sich wiederum beim Abschluß einer weiteren Szene im ersten Akt ein, um sie in einem, zu einem der besten Einfälle des Komponisten zu zählenden, bizarr angelegten Fugato über den „lieben Augustin" in Büchnerschem Geiste fortzusetzen. Grotesk und persiflierend zugleich wirkt das kontrapunktisch verarbeitete, rhythmisch und harmonisch entstellte „Heil dir im Siegerkranz" zu einer Szene, in der der König sein Volk um sich versammelt, und für die Büchner besonders gelungene Zynismen gefunden hat. Dazwischen kommt auch der Ernst zu Worte, bei dessen Ausdrucksgebung vom Komponisten impressionistische thematische und klangliche Manieren herangezogen wurden. Naturlaute, Grillengespräch, Liebesseufzer und Träumen, das alles quillt aus der oft schwülen musikalischen Atmosphäre heraus, die Merz in ernstester künstlerischer Einstellung geschaffen hat. — Der Erfolg war ein ehrlich errungener, aufrichtiger. Um die musikalische Aufführung machte sich ebenfalls ein Brünner, ein aus seiner Jugend jäh zu künstlerischer Reife emporgeschossener Kapellmeister Herbert Häfner verdient, der sich der heiklen Aufgabe nicht nur voll gewachsen zeigte, sondern auch das kleine Orchester (Kammerorchester) zu Wirkungen steigerte, die man sonst nur von erfahrenen Dirigenten zu hören gewohnt ist. *Bruno Weigl.*

*

Kallenberg: „Das Buch der Tänze"

Uraufführung in Osnabrück

Oedön von Horvath schrieb den Text, Siegfried Kallenberg schrieb eine illustrierende Musik, die dann von Günter Heß, dem hiesigen Bewegungsregisseur und Solotänzer mit seiner noch sehr jungen Tanzbühne tänzerisch ausgedeutet wurde. Erst erzählt irgend ein Sprecher eine kleine Episode aus dem Orient und dann geht mit der beginnenden Musik der Vorhang auf und das eben Erzählte wird in tänzerischer Pantomime dargestellt. Hier liegt von vornherein eine große Gefahr; gesprochenes Wort und darauf folgender Tanz wollen doch nicht sich verbinden zu einheitlichem Eindruck und geschlossener Form. Und das ist die große Schwäche des Werkes. Dazu schrieb Kallenberg eine vollkommen untänzerische Musik, die sich nur an gute Vorbilder wie etwa Salome, Sekles usw. hielt. Es war ja sehr interessant instrumentiert, aber es bot sich nirgends Gelegenheit zu tänzerisch musikalischer Ausbeute stärkerer musikalischer Werte. Es war lediglich Illustrationsmusik, die Kallenberg hier schrieb. So mußte also die tänzerische Leistung Günter Heß' mit seiner Schar sich ganz und gar auf degradierte illustrative Pantomime beschränken. Dies war um so bedauerlicher als der Sprecher in allzu gedehnter pathetischer Sprachgeste den Text in zu breiter Linie gab. Aber bedenkt man diese Mängel, so muß man zu der Ueberzeugung kommen, daß es die junge Tanzbühne, die noch dazu mit bisher wenig gutem tänzerischen Material arbeiten konnte, zu einer anerkennenswerten Leistung gebracht hat. Und wenn man dann nicht vergißt, daß dieses die erste selbständige Aufgabe der jungen Tanzbühne war, so kann man, wenn in diesem Maße bei Heß weitergearbeitet wird, mit guten Hoffnungen für die Osnabrücker Tanzbühne, die sich bald als selbständiger Faktor der Osnabrücker Bühne entwickeln wird, in die Zukunft sehen. *Hans Paul Passoth.*

Puccini: „Manon Lescaut"

Erstaufführung am Badischen Landestheater in Karlsruhe

Das Jugendwerk Puccinis hat spät seinen Weg über die hiesige Bühne gefunden. Der Grund hierfür ist nicht eigentlich ersichtlich, denn das Werk ist ein Bühnenstück von echtem Schrot und Korn. Puccini war hier sein eigener Textdichter mit sicherem Instinkt für dramatische Wirkung und wenn er auch in großer Bescheidenheit sein Opus eine lyrische Oper nennt, so vibriert in des Italieners Werk doch so viel dramatische Schlagkraft, daß einige deutsche Opern damit zu speisen wären. Gewiß, die einzelnen Gestalten könnten psychologisch feiner gezeichnet, die Handlung graziler geführt, die Instrumentation diskreter gearbeitet sein, noch haften die Eierschalen technischer Ungeschicklichkeiten da und dort — in Massenets Bearbeitung des Prévostschen Romans geht es glatter, gefeilter, rokokomäßiger her — aber das alles fällt nicht allzuschwer in die Wagschale gegenüber der absoluten Natürlichkeit, mit welcher die Raffungen und Lockerungen der dramatischen Linie gehandhabt sind. Die Reife, die uns aus Butterfly, Tosca und Bohême entgegentritt, kann natürlich aus Manon Lescaut nicht sprechen, allein man darf ihr durchaus das Prädikat eines sehr ernsthaft zu nehmenden Kunstwerks und einer gediegenen Repertoireoper zuschreiben. Der Erfolg entschied denn auch für das Werk, zumal es sich einer zügigen Aufführung unter Dr. Knölls eindringlicher Leitung erfreuen durfte und der blutjungen mit vollem Temperament sich hingebenden Tilly Blättermann als Manon und dem mit so viel Kultur und Stilgefühl singenden Robert Butz als Des Grieux. *Margarete Voigt-Schweikert.*

MUSIKBRIEFE

Barmen-Elberfeld. Unter Hermann v. Schmeidel hörte man eine „Sinfonietta" von Felix Petyrek, die im Konstruktiven interessierte, aber doch statt blutvoller Musik mattes Dämmerlicht bot. Dieser Eindruck der Art Petyreks wurde verstärkt durch eine mit kühler Sicherheit gestaltete Wiedergabe von Regers sprödem Klavierkonzert. Hermann Grabner ließ eine „kleine Abendmusik für Orchester" aus dem Manuskript aufführen. Ein launiges „Ständchen" weckte Erwartungen, denen das ziemlich farblose „Adagio" und ein frecher „Zapfenstreich" nicht ganz entsprachen. Wo ist der Grabner der „Bach-Variationen"? Genußreicher als beide, wenn auch weniger anspruchsvoll, erwies sich eine „Serenade für Streichorchester" von Josef Suk. Schade, daß dieses Werk eines feinsinnigen Musikers nicht knapper geraten ist. Der warmen Leuchtkraft und den tiefen Schatten von Bruckners zu Unrecht vernachlässigter 6. Sinfonie verlieh Schmeidel im Allegro und Adagio besonders glücklichen Ausdruck. Interessant war der Vergleich mit Hans Weisbach, der in der Siebten die dramatische Beweglichkeit stärker betonte als die innere Ruhe. Dem fabelhaften Techniker Vasa Prihoda sei der sensitive Künstler Georg Kulenkampf (Brahms-Konzert) gegenübergestellt; die rassige Lubka Kolessa (Chopins e moll-Konzert) darf infolge der frischen Ursprünglichkeit ihres Empfindens auf eine große Zukunft rechnen. — In der Oper gab es mit Mussorgskys „Boris Godunow" wieder einen großen Tag. Dieses anspruchsvolle Volksdrama eignet sich zwar nur bedingt für Bühnen mit beschränkten Mitteln, aber die Art, wie es hier namentlich musikalisch angefaßt wurde (Fritz Mechlenburg, Chöre Michel Rühl), sicherte ihm tiefe Wirkung. In der Titelrolle bot Withold d'Antone eine imponierende Leistung. *S.*

*

Bern. Arthur Honeggers sinfonischer Psalm „König David", ein abendfüllendes Chorwerk, das ganz auf atonaler Basis aufgebaut ist, hat in einer eindrucksvollen Aufführung durch den Cäcilienverein unter Dr. Fritz Bruns sicherer Führung einen bedeutenden Erfolg errungen. Der durch seine Pacificstudie zu gewisser internationaler Berühmtheit gelangte Schweizer Komponist hat hier ein seiner Eigenart würdiges Sujet gefunden und etwas wirklich Bedeutendes geschaffen. Das biblische Milieu ist gut charakterisiert, die Instrumentation oft faszinierend und die dramatische Linie wuchtig gesteigert. Der Chor setzte im Verein mit namhaften Gästen sein ganzes Können für die neue

Musikgattung ein. Den Abonnementskonzerten, deren Programme durch Bruns künstlerische Gesichtspunkte allen Stilrichtungen gerecht wurden, hat der Berner Luc. Balmer sein neuestes Opus, ein Violinkonzert, anvertraut. Auch die Meisterhand eines Alfonse Brun konnte der noch der völligen Reife ermangelnden Komposition nicht zum Siege verhelfen. Nachdem Zürich die 4. Sinfonie Fritz Bruns aus der Taufe gehoben, durften nun auch seine engeren Landsleute die neueste Schöpfung des Konzertleiters bewundern. Das ungefähr einstündige Werk hat nur eine Zäsur nach dem sonnigen Introitus. Alle andern Sätze sind mit dem Scherzo kunstvoll verwoben. Alles in allem! eine ernste Komposition in gut konservativem Sinne, dem nur die schöpferische Grundgewalt charakteristischer Thematik abgeht. Othmar Schoecks Liederzyklus Gaselen (Gottfried Keller) konnte in seiner etwas gekünstelten Art nicht in dem Maße wie seine Elegie erwärmen. Dagegen hat Anton Bruckners mit seiner selten gespielten VI. Sinfonie das Eis gesprengt und der hier neuerstandenen Brucknergemeinde viele Anhänger geworben. Von den Neurussen erschienen Mussorgsky (zwei Orchesterstücke aus Boris Godunow) und Strawinsky (Pulcinella-Suite) auf dem Programm. In den Volkskonzerten brachte Dr. Albert Nef eine Reihe interessanter Novitäten zu Gehör, unter denen nur Mahlers III. Sinfonie, Strawinskys Oktett, Fred Hays Oboekonzert und Preludio solenne von Ernst Kunz genannt seien. Aus des letzteren großangelegtem Werke „Ulrich Huttens letzte Tage" hat der Berner Männerchor unter Otto Kreis den zweiten Teil wirkungsvoll intoniert. Eine Darbietung echter Beseelung verdanken wir dem Konolfinger Lehrergesangverein, der unter Ernst Schweingrubers begeisternder Leitung Bachs Johannespassion eindrucksvoll aufgeführt hat. Das Stadttheater nahm sich diesen Winter der dramatischen Muse des Berner Volkmar Andreae liebevoll an. Casanovas Abenteuer wurden von Direktor Dr. Hans Kaufmann und Kapellmeister Dr. Albert Nef auf das sorgfältigste vorbereitet. Ein nachhaltiger Erfolg war der temperamentvollen Oper leider nicht beschieden, da die Komposition bei aller Anerkennung der technischen Arbeit über den Rahmen einer geistreichen Kapellmeistermusik nicht hinausgeht. Prof. Dr. *Julius Mai.*

*

Leipzig. Während der Gewandhausdirigent Wilhelm Furtwängler in Amerika enthusiastisch gefeiert wird, vertritt ihn, nicht minder herzlich aufgenommen, der Dresdener Generalmusikdirektor Fritz Busch in fünf Gewandhauskonzerten, in zwei Fällen sogar an der Spitze des Dresdener Staatsorchesters. Diese Neuerungen sind lange genug in der Oeffentlichkeit lebhaft diskutiert worden. Nachteile sind dem Leipziger Musikleben bisher nicht daraus erwachsen, doch muß die Hinzuziehung des Dresdener Orchesters zur Aufrechterhaltung von 20 Gewandhauskonzerten in Anbetracht offenkundiger Vorrangsbestrebungen der benachbarten Musikstadt als Mißgriff der Leipziger Musikpolitik bezeichnet werden. Der Vorteil einer vermehrten Opernpflege durch das entlastete städtische Orchester macht unter diesen Umständen die Angelegenheit nicht wett, und man hofft allgemein für die Zukunft auf eine musikpolitisch glücklichere Lösung. Die rein musikalische Freude an dem klanglich prachtvoll ausgeglichenen Gast-Orchester konnte durch solche Erwägungen nicht beeinträchtigt werden, sie nahm etwa nach dem „Till Eulenspiegel" überschwengliche Formen an. — An Neuheiten hört man im Gewandhaus wenig: die hübsche, aber keineswegs „niedliche" Puppenspiel-Ouvertüre von Hans Gal, ein als Gebrauchsmusik wie überhaupt sehr beachtliches Werk; das edel unterhaltende Violinkonzert von Emil Bohnke, von Kulenkampff mit allen violinistischen Vorzügen ins rechte Licht gesetzt; eine der Universität Leipzig von ihrem Ehrendoktor Paul Gräner gewidmete Ouvertüre, die akademische Fröhlichkeit und Begeisterung atmet; Hermann Suters erfolgreiches Chorwerk „Le Laudi" (unter Straube), das große Vorzüge des Satzes und abwechslungsreiche Gestaltung aufweist und dadurch einige impressionistische Süßlichkeit in der musikalischen Behandlung des naiven St. Franziskus-Stoffes erträglich macht. Gewichtigere, wenn auch mehr problematische Neuheiten brachte in diesen letzten Monaten jedenfalls Hermann Scherchen mit dem tadellos funktionierenden Sinfonie-Orchester: als Uraufführung die Bläser-Sinfonie Op. 34 von Ernst Krenek, die unter Verzicht auf bildhafte Hintergründe und sinnlich eingängliche Klangverbindungen mathematisch-konstruktiv wirkt; Honnegers dynamo-dynamische Lokomotiven-Musik „Pacific", ein genial gemachtes Werk, das in vier verschiedenen hiesigen Aufführungen die gleichen Beifallsstürme wachrief; dazu Strawinskys „Pulcinella"- und „Kleine" Suite und Hindemiths Klavierkonzert, von der jungen Gerda Nette-Teichmüller begeistert und überzeugend gespielt. — In vorbildlicher Betreuung überkommenen Gutes brachte Busch u. a. Beethovens IV. und VII., Bruckners VII., Schumanns IV. Sinfonie, Regers „Sinfonischen Prolog"; Willi Stöver die II. Brahms-Sinfonie; Max Ludwig Verdis „Requiem"; Oskar Braun in der Oper Glucks „Iphigenie auf Tauris". Neueinstudiert hat die Oper außerdem Bittners „Höllisch Gold", d'Alberts „Abreise" und — gar ergötzlich als lustiger Geniestreich Brügmanns: den „Orpheus in der Unterwelt". — Eine wohlgelungene Neueinführung des Gewandhauses sind die „Solistenkonzerte", die bereits Battistini, Hubermann, Iwogün, Olzewska, Schipper nach Leipzig brachten. — Die Operette hat sich von James Klein nun völlig losgesagt und pflegt unter der Interims-Direktion des vergötterten Rudi Gfaller gute alte Operetten mit „Leipziger Lieblingen" von unterschiedlicher Bedeutung als Darsteller. *A. B.*

*

München. Der Musikbetrieb der letzten vier Wochen stand unter dem Druck der Zeitnot und des Faschings. Fortschreitende Verödung der Konzertsäle, nur ausnahmsweise wirklich bezahlter guter Besuch, und infolgedessen wachsender Ausfall geplanter Veranstaltungen. Von den Durchgeführten die Wertausbeute relativ mäßig, trotz manch interessanter Neuheit. Im Rahmen der Hauseggerkonzerte des Konzertvereins bot Fr. v. Hößlin (Dessau) als Gastdirigent deren drei. Als Ansprechendste darunter die Uraufführung des „Vorspiels zu einer heiteren Oper" Op. 13 von Th. Huber (Anderach), dem bei gutem formalem Aufbau und ausgezeichneter Instrumentation eigentlich zur Vollendung nur die wirkliche Originalität und etwas mehr Gewähltheit des thematischen Einfalls fehlt. Drei Orchestergesänge für Bariton Op. 38 von Fr. E. Koch gaben Fr. Brodersen Gelegenheit, seine Stimmittel glänzend zu entfalten, hielten sich aber in der Vertonung ziemlich frei von Durchdringung und Ausbeutung des dichterischen Textes und noch weiter blieb Rich. Wetz in seinem „Hyperion" für Bariton, gemischten Chor und Orchester Op. 32 hinter der erschütternden Tiefe des Dichterwortes (O du, mit deinen Göttern, Natur ....) zurück, trotzdem der Dirigent unter Mitwirkung des Domchores das Werk in recht sorgfältiger Ausarbeitung herausbrachte. — Hausegger selbst führte hier zum erstenmal Herm. Bischoffs „Introduktion und Rondo" für Orchester auf, ein liebenswürdiges, geistig und klanglich an Strauß orientiertes Stück von entschiedenem Charme, das freilich neben Bruckners Genius gefährlich exponiert stand. — In dem zweiten öffentlichen Konzert der „deutschen Stunde in Bayern" setzte man sich erfreulicherweise großenteils für die Moderne ein. Als weitaus bestes der aufgeführten Werke erschien mir Ernst Tochs geistreiches und formal famos aufgebautes Cellokonzert, dessen außerordentlich schwieriger Solopart jedoch von dem jungen Jos. Köhler nicht souverän genug bewältigt wurde und deshalb ausdrücklich nicht zu voller Wirkung gelangte. Ebenso rücksichtslos „modern", jedoch erheblich schwächer an Plastik der musikalischen Erfindung bei gleicher Beherrschung der polyphonen Satztechnik wirkte M. Buttings einsätzige Kammersinfonie für 13 Instrumente Op. 25; gänzlich unbelastet von schwerwiegenden Einfällen M. Ungers „ländliche Szene" für kleines Orchester Op. 24. Und auch drei Orchesterlieder (nach Texten von R. Huch) für Alt von A. Weckauf hinterließen — obwohl von Else Rondé gut und verständnisvoll gesungen — nicht den Eindruck einer über den üblichen Durchschnitt hinausragenden schöpferischen Potenz. Kapellmeister Fr. Adam (vom Rundfunk) hatte auf die Einstudierung des Programms viel Mühe und Können verwandt. — Emil Bohnke besitzt als Dirigent wie Komponist ein starkes und eigenwilliges Temperament, das allerdings der künstlerischen Klärung seines Wesens mitunter im Wege steht. Dies beides zeigte auch sein Klavierkonzert Op. 14, das er mit Rich. Buhlig als hervorragendem Interpreten und dem Konzertvereinsorchester neben Brahms und Strauß hier erstaufführte. Einer ganz anderen Erlebniswelt gehört Heinr. Schalit an, dessen vier „hymnische Gesänge" (nach Gedichten von Jehuda Halevi) kein Geringerer als Karl Erb uraufführte. Sie bedeuteten entschieden den Höhepunkt seines Kompositionsabends (Choralvorspiel, Klaviersonate, Sopran- und Tenorlieder), da sie in der Tat etwas vom Schauer religiöser Schau fühlen lassen, während alle übrigen Kompositionen kein besonderes Schöpfertum verraten. — W. v. Baußnern verarbeitet in seinem Oktett „dem Lande meiner Kindheit" (Oesterreich-Ungarn) für Klavier, drei Violinen, Cello, Baß, Flöte und Klarinette mit gediegenem Können alte Erinnerungen und musikalische Eindrücke zu buntgewirktem Bilderteppisch, der am Ohr und geistigem Auge vorüberzieht, ohne tiefere Eindrücke auszulösen. Die Grenze der Salonmusik wird manchmal hart gestreift. Dr. *F. P.*

*

M.-Gladbach. Dem diesjährigen Programm, das sich bewußt der Moderne zuwendet, getreu brachte Generalmusikdirektor

Hans Gelbke eine freundlich aufgenommene Uraufführung: Georg Jokl, „Rübezahl“, eine Märchenballade für Orchester und Bariton. Dieses Werk ist charakteristisch für die Auswahl zeitgenössischen Schaffens, welche hier diese betonte Pflege findet: weniger Experiment und Problemlösung, oder musisches Bekenntnis des Einmaligen, als musikantisch eingängliche (für alle) wirkungssichere, traditionell fest verhaftete Musik. Von Jokl ist hier seit der M.-Gladbacher Uraufführung vor zwei Jahren als Erstlingswerk die „Kleine Nachtmusik“ bekannt, die jüngst auch von Abendroth als etwas süße Wiener Nachspeise geboten wurde. Nach diesem Opus ist der Wiener Tonsetzer bedeutend erstarkt. Mit dem Formungsvermögen einer an Mahler, Strauß und Schreker gewachsenen Individualität beherrscht er nun bewundernswürdig die Effektmöglichkeiten eines klingenden Orchesters, und die klangliche Uebersetzung des Worts als gedanklichem Inhaltsträger auf dramatisch charakterisierende Melodien und Rhythmen gelingt ihm wirkungsvoll. Das dankbare, eingängliche Werk fand in Hans Gelbke und dem jungen Bariton Gg. Grauert (München) vorzügliche Vermittler. *w. b.*

*

Osnabrück. Mit der Berufung von Dr. Liebscher zum Intendanten unseres Theaters hob sich gleich das künstlerische Niveau ganz bedeutend. Schon gleich im Fidelio bekundete Liebscher starken Willen zur künstlerischen Großtat. So wurde Fidelio durch Kurt Daums geradezu hervorragende Inszenierung und Elwa Marschals packende Gestaltung der Leonore zu starkem Erlebnis. Hierauf glückte der Versuch, die neuentdeckt und von Dr. Bardi bearbeitete entzückende burleske Oper Fatme von Flotow bühnenlebendig zu machen mit starkem Erfolg, den wir zum guten Teil Kurt Daums leicht gestaltender Regie verdanken. Die erfolgreiche Uraufführung der Menandra von Kaun habe ich bereits besprochen. Es sei nicht unerwähnt, daß wir Zu viel Lärm um Nichts, die entzückende und geschickt sich einfügende Musik von Korngold hören konnten, der hier mit zum ersten Male bei uns zum Klingen kam. Aber auch die mährische Volksoper Jenufa von Janacek konnte einen sehr starken Erfolg erringen. Daum gestaltete Spiel zu gesteigerter Wirkung in den von Fr. Kalbfuß wie auch in Fidelio, Fatme und Menandra architektonisch gut getroffenen Bühnenentwürfen. Dann trat zum ersten Male unser Bewegungsregisseur und Solotänzer Günter Heß auf und kündete in teils sehr guten Tanzschöpfungen vom neuen Geist in der neuen Tanzkunst. Ein Ereignis besonderer Art bescherte uns Liebscher mit Pergoleses Serva padrona, die von Daum wieder sehr fein im Stil der alten Stegreifkomödie herausgebracht wurde. Erwähnt sei noch besonders, daß Musikdirektor Otto Volkmann die Zauberflöte zu schönem und wohlverdientem Erfolge führen konnte. Nach den bisherigen Leistungen kann das Osnabrücker Theater mit großen Hoffnungen in die Zukunft sehen. Im Musikleben sieht es dieses Mal etwas reichlich träge aus. So ist nur wenig Beachtenswertes zu berichten. Die Kuban-Kosaken weilten hier zweimal und schenkten uns auserlesene Genüsse. Leonid Kreutzer spielte hier das Brahms-Klavierkonzert in d und Volkmann dirigierte in überragender Gestaltung Mozarts C dur, Beethovens Fünfte und die Semele von Händel, wo sich unter den Solisten Käte Gebel und Kurt Wichmann besonders auszeichneten. An aufragenden Chorveranstaltungen hatten wir den Lehrergesangverein unter Volkmann mit Chören von Arnold Mendelssohn und Schubert. Und Milda Hornickel-Leipzig sang Lieder von Wolf, Pfitzner und Volkmann mit guter Stimmkultur und feinem Geschmack. Das „Willy Weber-Quartett“ trat mit Chören von Taubmann, Willy Weber und besonders Heinrich Kaspar Schmidt weit über den Rahmen der üblichen und üblen Durchschnittsleistungen heraus; ebenso das unter Bäumer stehende „Männerquartett“. Die Budapester boten uns Quartette von Schubert, Dvorak und Bela Bartok, Rudolf Serkin, der bedeutend hervorragte, Reger, Mozart, Beethoven; Adolf Zipf Lieder von Franz, Schubert, Kaun, Strauß und Friedr. Blankenburg, der Marie-Anne Bürger, Frauenchor, zwei interessante Chöre von Ramrath und Berger. Zum Schluß sei noch Rudolf Prenzler erwähnt, der sich um die Aufführung des Lortzingschen Oratoriums „Die Himmelfahrt Jesu Christi“ sehr verdient machte.

Hans Paul Passoth.

*

Reichenberg i. B. Vor vier Monaten hat Kammersänger Pennarini die Leitung der Reichenberger Bühne übernommen. Mit Tannhäuser wurde die Spielzeit begonnen, es folgten Aufführungen des Rheingold, der Walküre, des Evangelimanns und der Lortzing-Opern Waffenschmied und Zar und Zimmermann. Stimm- und schauspielerisch sehr begabte Künstler unterstützen Direktor Pennarini in seinen ernsten Bestrebungen, den Spielplan in jeder Hinsicht interessant zu gestalten. Die Tenorpartien singt Direktor Pennarini abwechselnd mit Fritz Klarmüller; sein „Loge“ im Rheingold war schlechthin eine Glanzleistung. Als Opernkapellmeister wurde der Wiener Karl Rankl gewonnen, ein Vollblutmusiker, dem Soli, Orchester und Chor willig und gerne folgen. Die Theaterkapelle hat bisher drei Sinfoniekonzerte veranstaltet, die der ausgezeichnete Generalmusikdirektor des Karlsbader Kurorchesters, R. Manzer, leitete; bisher wurden Sinfonien von Haydn, Beethoven, Mozart, Schumann und Brahms in durchaus sauberer, vor allem stilvoller Form geboten. — Das Konzertleben bietet reiche Abwechslung. Herzlich gefeiert wurden das Rose-Quartett, Moritz Rosenthal, Adolf Busch, die Liedersängerinnen P. Schwind und K. Nick-Jarnicke, sowie E. Rokyta und H. Reipert-Melzer. Künstlerisch Wertvolles bot das Prager Trio, der Geiger Georg Steiner und die Pianistin Emmy Ullrich. Die Konzerte erfreuten sich fast durchaus eines guten Besuches. Dr. *J. Morche.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Augsburg. Aus Augsburg ist die Umwandlung der städtischen Musikschule in ein Konservatorium zu melden. Veranlassung hierzu boten die rasche äußere Entwicklung der Schule unter ihrem Leiter Prof. H. K. Schmid und eine von der Regierung geforderte Neuordnung des Lehrplanes. Ihr zufolge wird nun die Reifeprüfung für den künstlerischen Beruf eingeführt. Sie soll unter den gleichen Bedingungen wie an der Akademie der Tonkunst in München unter dem Vorsitz eines staatlichen Kommissärs abgehalten werden. — Die Anstalt zählt heute 762 Schüler und darunter 143 Vollstudierende. Gegliedert ist das Konservatorium in eine Vorschule, eine höhere Abteilung und eine Volksmusikabteilung für Streicher und Bläser. Insgesamt werden folgende Fächer gelehrt: Orgel, Klavier, Orchesterinstrumente, Sologesang, Chorgesang, Kammermusik, Theorie, Komposition, Musikgeschichte, Partiturlesen, Dirigieren für Chor und Orchester und Vorbereitung für das musikalische Lehrfach.

Ludwig Unterholzner.

*

Chemnitz. Lebende Komponisten fanden bei Generalmusikdirektor Malata immer Entgegenkommen. Diesmal durfte ihm Paul Büttner (Dresden) für eine wohlgelungene Aufführung seiner heiteren D dur-Sinfonie danken. Allerdings wird sie an Gehalt von dem Violinkonzert von Dohnányi in den Schatten gerückt, das Konzertmeister Schaller mit vornehmer Rassigkeit spielte. Der Fastnachtsdienstag füllte den Konzertsaal bis zum letzten Platze, da frohe Tanzweisen von Strauß und Lanner lockten. Als aber eine Woche später eine Haydnsinfonie, Kammerlieder von Lendvai und das Divertimento von Graener angekündigt war, mußte zum ersten Male ein städtisches Konzert infolge ungenügenden Kartenverkaufs abgesagt werden. Aschermittwochstimmung? Dr. Dulle hatte Rob. Burg (Dresden) nach Chemnitz gerufen, der mit Hans Klüglich am Klavier sich als bedeutender Löwesänger zeigte. Besondere Beachtung verdiente ein Kompositionsabend von Siegfried W. Müller, einem Schüler Karg-Elerts, der mit Studienfreunden prächtig gearbeitete und wirkungsvolle Werke für Klavier, Violine und Cello bot. *W. R.*

*

Düsseldorf. Im Großen Haus ging als Uraufführung Ernst v. Dohnányis Oper „Ivas Turm“ mit großem Erfolg in Szene. Wenn auch nicht erschütternd, so sprach doch die einfache Fabel von dem Volksopfer einer eingemauerten Frau an, zu der die eingängige und komplizierte Musik das vornehm und formvoll gehaltene Gegenstück bildet. Es gab viele Hervorrufe. (Text von H. Heinz Ewers.) *E. S.*

*

Erfurt. Der Komponist und Musikschriftsteller Robert Hernried begegnete hier in Musikkreisen starker Teilnahme mit einer Vortragsreihe über „Wesen und Werden der Musik“. Die Ausführungen wurden unterstützt durch Erläuterungen am Klavier und an der Wandtafel, wie auch durch die Mitwirkung einer stattlichen Reihe von Gesangs- und Instrumentalkünstlern. In dieser Besonderheit scheinen Hernrieds Einführungen in das musikalische Verständnis unserer Zeit schlechthin richtunggebend für den Theoretiker zu sein. Es bleibt zu bedauern, daß es der Stadt Erfurt nicht gelungen ist, den bedeutenden Künstler zu halten — wenigstens muß der Erfurter Musikfreund dieses Bedauern empfinden. So wird Hernried mit dem Frühjahr nach Berlin übersiedeln und dem Magistrat Erfurt Veranlassung geben, über eine verpaßte Gelegenheit nachzudenken. *Bk.*

Freiberg (Sa.). Das erste städtische Sinfoniekonzert unter Leitung von Kapellmeister Willi Geußler brachte uns außer Beethovens I. Sinfonie Fr. Smetanas sinfonische Dichtung „Die Moldau" (Mein Vaterland), ein interessantes Tongemälde feinster Art. Von großer Bedeutung war die solistische Mitwirkung des ausgezeichneten Berliner Geigers Wladislaw Waghalter, der Brahms' Violinkonzert D dur vorzüglich interpretierte. — Eine wertvolle Bereicherung des Freiberger Musiklebens sind die „Musikalischen Morgenfeiern" des Stadttheaters, die fast ausschließlich vom Freiberger Kammertrio: Graumeitz-Backhaus-Prinks bestritten werden. Während in der ersten Morgenfeier Werke alter Meister gespielt wurden, so war die zweite ein ebenso interessantes Konzert unter dem Leitwort: „Slavische Musik". — Wie überall, so wurden auch hier die Don-Kosaken unter Leitung ihres vortrefflichen Dirigenten Serge Jaroff mit stürmischem Beifall von dem sehr zahlreichen Publikum gefeiert.

Walter Fickert.

*

Halle a. S. Prof. Walter Braunfels, der Komponist der erfolgreichen Opern „Brambilla", „Die Vögel", „Don Gil von den grünen Hosen" usw., kam im Rahmen der städtischen Sinfoniekonzerte mit einem ganzen Kompositionsabend zu Worte. Eine versöhnende, das Alte und Neue mit Gegenwartsempfinden verknüpfende Natur dokumentierte sich da. Dabei eine Persönlichkeit von ziemlich kühnem Gedankenflug und frei improvisatorischer Handhabung der Form, begabt mit feinem Klangsinn und starker Phantasie. Das Programm bot mit dem wirkungsvollen A dur-Klavierkonzert, mit ätherisch feinen Orchestergesängen (u. a. der Nachtigallen-Prolog aus der Oper „Die Vögel") und mit den großartigen, nur etwas zu langen „Don Juan"-Variationen über Mozarts Champagnerlied viel Anregung. Braunfels wurde in dreifacher Eigenschaft gefeiert, als Komponist, Pianist und Dirigent. Die Lieder sang Margarete Heyne-Franke mit feinem Klangreiz und ideal schöner Tonführung. *Kl.*

*

Lauscha (Thür.). Ein anspruchsvolles Programm bewältigte der hiesige Musikverein I in seinem letzten Sinfoniekonzert: Goldmarks Ouvertüre „Im Frühling", Beethovens „Vierte" und Liszts sinfonische Dichtung: „Les Préludes". Konzertmeister Arno Leipold-Scheck bot Wieniawskis d moll-Violinkonzert. Der Dirigent, Adolf Greiner-Schwed, leitete sämtliche Werke mit feinem Schwung und legte besonders auf dynamische Schattierungen großen Wert. — Zu erwähnen ist noch eine Tagung der Chorleiter- und Organistenvereinigung des ehemaligen Gebietes Sachsen-Meiningen, bei der der Kirchenchor unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Luthardt ein Konzert mit Werken von Bach, Reger, Brahms, Schreck u. a. veranstaltete und Organist Wamsler (Lauscha) einen Vortrag: „Wege zum Verständnis polyphoner Kunstwerke" hielt und eine Einführung in Regers Orgelwerke gab.

*

Mainz. Hier gelangte durch den Orchester-Verein und den Lehrersängerchor unter der Leitung von Franz Willms das „Requiem für Männerchor und Orchester in d moll" von Luigi Cherubini zur Aufführung. Dank der plastischen, die wesentlichen Züge gut herausstellenden Wiedergabe vermochte das zu Unrecht nur selten gespielte Werk, das in seinen sieben, meisterhaft gearbeiteten Teilen eine Fülle guter und starker Musik birgt, nachhaltige Wirkung auszulösen. *H. J.*

*

Oldenburg i. O. Werner Ladwig brachte die „Altdeutschen Minnelieder", ein Zyklus für Sopran, Bariton und acht Instrumente Op. 7, von Otto Straub, einem Meisterschüler Hans Pfitzners, zur Uraufführung. Den Handlungshintergrund bildet die lyrische Brautfahrt eines Minnesängers mit Trennung und Hochzeit, eine einziggewaltige naturgesättigte Ballade von großem leidenschaftlichen Ausdruck. Eine Blütenlese der schönsten Liebesgesänge mittelalterlicher Romantik gibt die Textunterlage. In der prächtigen thematischen und motivischen Durcharbeitung offenbart der blühende Melodienfluß einen kernhaften Stil und Natursinn, der sich in den orchestralen Zwischenspielen wirkungskräftig auslebt. Das Orchester setzt sich aus Violine, Bratsche, Cello, Klavier, Harfe, Flöte, Klarinette und Horn zusammen und weist im Zusammenklang strahlende Lyrik auf. Emmy Land-Hamburg und Karl Hummelsheim-Oldenburg vertraten die Solopartien in schlichtem, warmem Vortrag. Der Komponist Otto Straub lebt seit kurzem als Lehrer einer Meisterklasse für Komposition an der Musikhochschule zu Boston in Amerika.

Friedrich W. Herzog.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Leo Bechler und *Bernhard Rahm:* Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente, nebst biographischen Skizzen der bedeutendsten ihrer Meister. Verlag von Karl Merseburger, Leipzig.

Man möchte es nicht für möglich halten, daß die überhaupt *erste* Geschichte der Oboe erst in unserer Zeit geschrieben wurde. Das vorliegende Buch ist somit eine Notwendigkeit und seine Abfassung eine musikwissenschaftliche *Tat* gewesen. Dies um so mehr, als die Verfasser mit unerhörtem Fleiß wertvollstes Material zusammengetragen haben und es verstanden, den Stoff übersichtlich zu gliedern und gemeinverständlich darzustellen. Auch für den Musikliebhaber interessant ist das über die Vorgänger der heutigen Holzblasinstrumente mit doppeltem Rohrblatt Gesagte. Das Werk, das trotz seines reichen Inhalts in bescheidenem Umfang gehalten ist, bringt zudem kulturhistorisch interessante Abbildungen (so z. B. von „Schalmeyen-, pusaunen- und Krummhörner-"Bläsern aus dem 16. Jahrhundert), sowie als Anhang ein von Dr. *Philipp Losch* zusammengestelltes Verzeichnis der gesamten Musikliteratur für Oboe und Englisch Horn. Es ist allen Interessenten wärmstens zu empfehlen. *R. H.*

*

Robert Forbergs Tonkunstkalender 1926.

Zeichnet sich wie in früheren Jahren durch interessanten, gut gewählten Bildschmuck und reichhaltigen Notizenteil aus. *A. N.*

Musikalien

Richard Wetz: Streichquartett Nr. 2 (e moll), Op. 49. Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Ein ernstes und sehr ernst zu nehmendes Werk. Nicht leicht wird man Tondichter finden, die wie Wetz nicht nur künstlerisch, sondern auch seelisch an sich selbst arbeiten, nicht leicht Tondichter, die sich wie er von Werk zu Werk vertiefen. Wetz, der Fünfziger, offenbart in diesem Kammermusikwerke eine edle Reife, die uns reiche Frucht verheißt. Seelische Vertiefung, religiös-philosophische Lebensanschauung offenbaren sich hier in echtem Musikertum mit geradezu überraschendem formalen und satztechnischen Können, das an den letzten Quartetten Beethovens gereift zu sein scheint. Harmonik und Motivik sind außerordentlich gewählt und daher sehr fesselnd. Stilistisch ist das Werk, von den oder jenen Wendungen, die auf ein Bekenntnis zu Wagner und Bruckner hinweisen, durchaus nicht in eine bestimmte „Schule" einzuregistrieren, denn es herrscht höchstpersönlicher Ausdruck vor. Reizvoll, entgegen dem sehr ernsten Grundton des ganzen Werkes, ein leicht burlesker Einschlag im Finale. Schon lange hat mich kein Kammermusikwerk mit so ehrlicher Freude und mit so tiefem Respekt vor dessen Schöpfer erfüllt. So wünschte ich, unsere Kammermusikvereinigungen nähmen sich gerade dieses Quartetts mit besonderer Liebe und Sorgfalt an. *Robert Hernried.*

*

Otto B. Holtzapfel: Lieder für eine Singstimme und Klavier. 4. Hefte. Anton J. Benjamin, Hamburg.

Al. Maria Schnabel: Fünf Liedhefte Op. 12, 16, 18, 19, 20. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Armin Knab: Mombert-Lieder, George-Lieder in Gesamtausgaben. Universal-Edition, Wien.

Bernhard van Dieren: Sechs Lieder. Oxford University Press, London.

Egon Lustgarten: Nachtgesichte Op. 13. Universal-Edition, Wien.

Wilh. Grosz: Lieder an die Geliebte Op. 18. Ebenda.

Pantscho Wladigeroff: Sechs lyrische Lieder Op. 5. Ebenda.

E. W. Korngold: Drei Gesänge Op. 18. B. Schotts Söhne, Mainz.

Rudi Stephan: Liebeszauber für Bariton und Orchester. Klavierauszug. Ebenda.

Neue Lieder zu besprechen ist gerade nicht immer eine angenehme Beschäftigung, zumal wenn diese gleich in mehreren Heftfolgen auftauchen und sich zu Bergen von Noteneingängen türmen. Von Otto B. *Holtzapfel* liegen z. B. in vier Heften nicht weniger als 24 Lieder vor, doch von diesen zwei Dutzend Gesängen hat keines einen so eigenartigen neuen Ausdruck aufzuweisen, daß es über das Konventionelle merklich hinausragt. Alles ist zwar wohlklingende und den Anstand wahrende Musik, basiert aber inhaltlich auf schon so problemlos gewordener melodischer Lyrik, daß man zur Charakteristik dieser Epigonenkunst mit dem besten Willen nichts Positives zu sagen vermag, es sei denn die banale Bemerkung, es handle sich um leicht eingängige und darob

vielleicht dankbare Ware. Höheren Wert besitzen zweifellos die fünf Liedhefte von Alexander Maria *Schnabel*; aber es wird erfreulicherweise in den wenigsten Liedern Alltägliches mit gewichtiger Technik aufgetischt, und der Komponist, auf den hier übrigens schon wiederholt hingewiesen wurde, bemüht sich jedenfalls um eine aparte Einstellung zu den gewählten Texten. Daß der Komponist trotz seiner Hinneigung zu modischen Dichtern doch noch Sinn für das Schlichte und echt Deutsche hat, das bezeugen unzweideutig die „Marien- und Kinderlieder" (Op. 12) sowie die „Lieder der Sehnsucht" (Op. 20). Deswegen gehört dieser Musiker in die Reihe jener deutschen Komponisten, die eine gute Tradition fortsetzen und deren Schaffen man ständig im Auge behalten muß, weil daraus eines Tages vielleicht doch wirklich Neues aufblühen könnte. In dieser Beziehung ist Schnabel dem bekannteren und wegen seiner volksliednäheren Stellung so schnell beliebt gewordenen Armin *Knab* nicht unähnlich, von dem jetzt Gesamtausgaben seiner bisher zerstreuten Mombert- und George-Lieder vorliegen. Zwei Hefte von 12 und 8 Liedern Inhalt übrigens, die man jedem Konzertsänger und jeder Konzertsängerin, die nach dankbarem und zugleich gehaltvollem Stoff suchen, unbedingt empfehlen kann. Neben gesangsmäßiger Wirksamkeit findet sich darin auch allerhand für musikalische Feinschmecker, ganz abgesehen von dem jeweiligen sehr starken und eigenen Organismus, der stets einen plastischen Aufbau erlaubt. Gegentendenz zu dieser auf Klarheit und Form bedachten Kunst stellen die sechs Lieder dar, die von dem auch bei uns durch mehrere Kompositionen schon bekannt gewordenen Bernhard van *Dieren* stammen, wenig eindruckstiefe, teilweise süßliche und langgestreckte Sachen auf englische und französische Texte. Bei der Ueberproduktion im eigenen Land ist ja kaum anzunehmen, daß jemand ausgerechnet nach dieser gespreizt erklügelten und überwagnerisch komplizierten Fremdware greift; immerhin verdienen aber die Lieder von seiten jener Komponisten und Fachleute Beachtung, die für die Vorwärtsentwicklung der Musik außerhalb der Grenzpfähle etwas Interesse haben. — In bezug auf Inspiration und Konkret-Musikalisches etwas ungleich muten die „Nachtgesichte" von Egon *Lustgarten* zwar noch an, trotzdem lohnt sich wiederholte Beschäftigung mit diesen fünf merkwürdigen Vertonungen Morgensternscher Einfälle, denen an sich schon Fantastisches und suggestiv Wirkendes anhaftet; denn auch der Komponist bemüht sich teilweise mit Erfolg das Gespenstische nachzuzeichnen und im voraus- oder nachgesandten Begleitsatz musikalisch zu vertiefen. Hier ist ein zyklischer Vortrag wohl erwünscht, wenn auch nicht ausdrücklich vorgeschrieben, wie es Wilhelm *Grosz* für seine „Lieder an die Geliebte" verlangt. Zugrunde liegt eine deutsche Uebertragung von Hans Bethge nach Worten des Dschenab Schehabbüdin, man vermutet jedoch vergebens den beliebten exotischen Unterton, es ist sehr empfindsame, zuweilen sogar schwungvolle Herzenslyrik, die ihren höheren Kunstwert auch in den schwierigen, mitunter auf drei Systeme verteilten Klaviersatz dokumentiert. Feine Harmonien verraten tieferen Geschmack, die mit sensitiver Dynamik behandelte Singstimme bietet gute Wirkungsmöglichkeiten. Dem Gefälligen, ja oft sogar dem Reißerischen bedenklich nahe stehen die sechs Lieder des Russen Pantscho *Wladigeroff*. An der durch die Uebersetzung teilweise recht schlecht wirkenden Deklamation läßt sich auch kaum nachprüfen, wie weit es dem Komponisten gelungen ist, sich in das Dichterwort einzufühlen. Um dem jedenfalls noch jungen und unfertigen Musiker einen guten Empfehlungsbrief ausstellen zu können, wird man also stärkere Proben seines Talents abwarten müssen. Sehr unruhig und unersättlich in immer neuen Harmoniefolgen klingen die drei Gesänge E. W. *Korngolds* (nach Gedichten von Hans Kaltnecker), obwohl man bei näherem Zusehen nichts Unerhörtes oder Ungehörtes dahinter entdeckt. Den harmonischen Gespreiztheiten und Geschraubtheiten nicht unähnlich ist die mitunter sehr unmotivierte Führung der Singstimme, deren technisches Studium allein schon harte Mühe kostet. Müßte man Korngold wegen seiner früher bewiesenen Werte nicht schätzen, so gäbe dies Op. 18 leider berechtigten Anlaß, eine Wandlung des Urteils herbeizuführen. Liebevolle Sorge um den Nachlaß Rudi *Stephans* hat Dr. Karl Holl veranlaßt, einen Klavierauszug zu dem für Bariton und Orchester geschriebenen „Liebeszauber" (Fr. Hebbel) herauszugeben. Das Werk ist in erster Linie ein sehr wirksames Orchesterlied, ausgestattet mit allen Vorzügen, die man dem viel zu früh Verstorbenen gerne zuerkennt; es seien aber auch jene darauf aufmerksam gemacht, die sich zu einer stillen Gemeinde von dankbaren Freunden — in memoriam eines der Fähigsten unserer musikalischen Jugend — zusammengeschlossen haben.

Prof. *Hans Schorn.*

*

Ernst Toch: Konzert für Violoncell und Kammerorchester, Op. 35. B. Schotts Söhne, Mainz.
Hermann Wunsch: Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester, Op. 22. Ebenda.
Paul Müller: Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello, Op. 2. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Bei dem mit dem Schottpreis 1925 ausgezeichneten Cellokonzert von Ernst *Toch* genügt eigentlich der kurze Hinweis, daß jetzt die Partitur erschienen ist; denn in Konzertberichten ist schon wiederholt und eingehend darüber geschrieben und seine besonders gelungene Lösung des kammerorchestralen Problems hervorgehoben worden. Des neuen Cellokonzertes formaler Aufbau beruht auf den schon früher beobachteten Prinzipien, allerdings mit dem Unterschied, daß in diesen vier Sätzen nun alles bis zum kleinsten Detail noch viel organischer gewachsen und bis zur Schlußnote konsequent entwickelt scheint. Den Ausübenden freilich und in erster Linie dem Spieler des konzertierenden Solovioloncells ergeben sich aus dieser architektonisch zwingenden Gestaltung große Schwierigkeiten, es wird daher nicht immer leicht sein, dem Werk eine glückliche Aufführung zu sichern. Doch lohnt sich hier wenigstens die aufgewendete Mühe, während man das von dem ebenfalls preisgekrönten Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester (Op. 22) von Hermann *Wunsch* nicht ohne Einschränkung behaupten kann. An Gehalt bleibt es gegenüber Toch und viel mehr noch gegenüber Hindemiths Klavierkonzert (Op. 36, Nr. 1) erheblich im Rückstand. Gründe findet man in seiner stark akkordlichen Fassung, die eine streng lineare Anlage von den ersten Takten an ausschließt und auch nach der Introduktion keine rechte Bindung im gewünschten orchestralen Kammerstil aufkommen läßt. Sieht man jedoch von diesem Mangel an Polyphonie und Polyrhythmik ab, so hat das Werk trotzdem Geltung las symptomatisches Erzeugnis eines Talents, das von der klassisch-romantischen Epoche zwar sich gerne losreißen möchte, darin aber noch stark verwurzelt ist. — In der Flut der Kammermusikliteratur taucht da wieder einmal ein neuer Name auf: *Paul Müller*. Und dabei ist dies bei Simrock-Berlin erschienene Quintett nicht das einzige Produkt, mit dem er die Gattung bereichern wollte. Auch ein inzwischen veröffentlichtes Quartett liegt schon vor. Also an Schaffensfreude fehlt es dem jungen Komponisten keineswegs, auch nicht an gewissem handwerklichem Können. Als künstlerischer Erscheinung mangelt es Paul Müller dagegen noch erheblich an Ziel- und Konzentrationskraft. Passable Schülerarbeit in gemäßigt moderner Satztechnik muß daher eine allgemeine Charakteristik lauten, und im Konzertsaal dürfte das Quintett keine allzu aufreizende Wirkung üben. Nachdem aber das Werk nun einmal gedruckt ist, empfiehlt es sich wenigstens Freunden guter Hausmusik zur Beschäftigung, vorausgesetzt daß sie den beiden Bratschenstimmen (dem originellsten Attribut des Ganzen) die nötige Sorgfalt widmen können. *H. Sch.*

*

Heinrich Marschner: „Der Vampyr", neue Bearbeitung von Hans Pfitzner. Klavierauszug mit Text bei Adolf Fürstner, Berlin.

Die Bearbeitung Hans Pfitzners dieser fast vergessenen Marschner-Oper liegt nun in einem wundervollen Klavierauszug vor: Format, Druck, Papier, alles ist gleich vortrefflich. Wie Pfitzner selbst angibt, bezieht sich diese Bearbeitung nur auf Retuschen, Striche und kleinere Veränderungen, die das Wesentliche der Absicht und Wirkung des Werkes hervorkehren. Das Württ. Landestheater in Stuttgart hat seinerzeit diese Bearbeitung aufgeführt und damit einen ausgezeichneten Erfolg errungen. Die Einführungsworte, die Pfitzner zu dieser Aufführung schrieb, sind in das Vorwort des Klavierauszugs aufgenommen worden und schließen mit den Worten: „Ich habe das meinige getan. Bühnen, Verleger, Kritik, Publikum — tun Sie das Ihre!" — Nun unterdessen hat also ein großer Verlag diese Bearbeitung erworben und in vorbildlicher Weise veröffentlicht. Davon jedoch, daß andere Bühnen dem Vorgehen Stuttgarts gefolgt sind, hat man bis jetzt wenig gehört. Vielleicht verhilft diese Veröffentlichung jetzt dem liebenswerten Werk zu Aufführungen auch an anderen Bühnen! *A. N.*

*

Neue Männerchöre im Verlag Schott

In Schotts Sammlung zeitgenössischer Chorwerke ist eine neue Reihe erschienen. Intensivere Aufmerksamkeit unter all diesen für vierstimmigen Männerchor a cappella geschriebenen Schöpfungen erfordern zunächst zwei zyklisch angelegte Werke. Josef *Haas* hat da eine „Tanzliedsuite" nach altdeutschen Reimen (Op. 63) zusammengestellt; unter seiner bewährten Hand erblüht ungefärbt und ungekünstelt eine Folge vorwiegend heiterer Gesänge, die mit feiner Besonnenheit an den Geist des älteren Volksliedes anknüpfen, doch stilistisch damit alte Instrumentaltypen

sowohl wie auch Formen der Madrigalkunst verbinden. Dirigenten und Vereinen, die auf Kultur achten, sei das Werk nachdrücklichst empfohlen, zumal es, wie bei dem echten Musikantentum von Josef Haas kaum anders zu erwarten, sich durchaus in tonalen Grenzen hält und auch technisch keine übermäßigen Schwierigkeiten bietet. Ebenfalls als Ganzes gedacht, aber doch auch (wie die Vorbemerkung sagt) zum Einzelvortrag geeignet, präsentieren sich die sechs Chöre, die Heinrich Kaspar *Schmid* unter dem Namen „Lieder eines Dorfpoeten" (Op. 40) vereint hat. Es sind schlichte Verse, um die hier musikalisches Rankenwerk gelegt wird; schlicht und einfach sind auch die Melodien, bald ruhig und zart, bald ländlerisch bewegt, nur selten lebhaft. Bei der Kürze und unproblematischen Haltung der einzelnen Lieder — auch dies Werk ist auf den Volkston vornehmlich abgestimmt — wird sich eine Gesamtaufführung übrigens stets leicht ermöglichen lassen. — Stellt diese Besprechung das Volkstümliche in den Vordergrund, so sind (wenigstens den Texten nach) fünf neue Männerchöre von Eberhard *Wenzel* (Op. 4) zu erwähnen. Die musikalische Einkleidung, die dieser anscheinend noch sehr junge Komponist den Lönsschen Gedichten gegeben hat, ist allerdings nicht immer so einfach und selbstverständlich, wie man es den vorigen Werken nachrühmen kann, sie ist zuweilen sogar kompliziert und setzt zumindest sehr geschulte Ohren voraus; die sonst mit Recht so gefürchteten und gemiedenen Halbtonschritte sind darin z. B. in Permanenz anzutreffen. An Erfindungen findet man freilich bedeutend mehr als bei Franz *Ludwig* etwa, der dafür in seinen zwei Männerchören (Op. 9) rhythmisch Interessanteres und in dieser Hinsicht wohl Brauchbares vorlegt. Reichlich konventionell, aber immerhin gekonnt muten fünf neue Chöre (Op. 46 und 48) von Heinrich *Pestalozzi* an. Darunter möchte man dennoch dem „Gebet der Fischer" oder auch dem „Studentenständchen" weitgehendste Beachtung geschenkt wissen. Beide Lieder nähern sich überdies stark dem Kunstgesang, dem sich auch Willi *Möllendorf* verpflichtet fühlt. Von seinen zwei neuen Chorwerken (Op. 29) wird sich zweifellos der „Feuerspruch" in Sängerkreisen schnell einbürgern, ein imposanter Hymnus, der bei feierlichen Gelegenheiten gute Dienste leistet, ohne für die Ausführenden die mittleren Grenzen zu überschreiten. — Im gleichen Verlag ist weiterhin das III. Heft von Erwin *Lendvai* „Neue Dichtung" (Op. 19, für Männerchor a cappella) erschienen. Die Vertonungen sind so unterschiedlich wie die gewählten Texte. Unter den vier Chören möchte man etwa der „Visite" nach W. Bonsels den Vorzug geben, das Uebrige scheint weder im Ausdruck noch in der Erfindung sehr stark und überzeugend, hält aber gleichwohl künstlerisches Niveau.

H. Sch.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins* findet in diesem Jahre vom 25.—29. Mai in *Chemnitz* statt. Es sind zwei Orchesterkonzerte, zwei Kammerkonzerte und ein Chorkonzert in Aussicht genommen, deren Programm folgende Werke enthalten: Hermann *Ambrosius*, IV. Sinfonie; Hermann *Bischoff*, Rondo für Orchester; Max *Butting*, Kammersinfonie; Berthold *Goldschmidt*, Ouvertüre zur „Komödie der Irrungen"; H. W. von *Waltershausen*, Sinfonie; K. H. *Wetzler*, „Assisi" Legende für Orchester; Wilhelm Maximilian *Maler*, Konzert für Streicherchor mit obligatem Klavier; Hermann *Reutter*, Konzert für Klavier und Kammerorchester; Klaus *Pringsheim*, Orchestergesänge; Gustav *Geierhaas*, Streichquartett; Paul *Höffer*, Serenade; Viktor *Michalcsyk*, Streichtrio; August *Reuß*, Streichtrio; Otto *Siegl*, Sonate für Viola und Klavier; Hugo *Herrmann*, Landsknechtslieder und Totentänze; Friedrich E. *Koch*, Motetten und Madrigale; Erwin *Lendvai*, Chorvariationen, Joseph *Meßner*, „Das Leben", Sinfonie für Frauenchor, Sopransolo, Streichorchester, Harfen und Klavier; Paul *Müller*, Tedeum; Karl *Weigl*, „Weltfeier", Sinfonische Kantate.

— Die *Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst*, die von dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. unter Leitung seines Direktors, Prof. Dr. W. *Gurlitt* gemeinsam mit dem 1. Vorsitzenden des Verbands der Orgelbaumeister Deutschlands Dr. h. c. O. *Walcker*, für den 8. bis 10. April geplant war, ist auf vielfachen Wunsch unter Beibehaltung des bereits mitgeteilten Programms auf den 27. bis 29. Juli verlegt worden (anschließend an das diesjährige Kammermusikfest in Donaueschingen). Ihre Mitwirkung haben zugesagt mit Konzerten: Prof. Alfred *Sittard* (Hamburg-Berlin), Günther *Ramin* (Leipzig), Karl *Matthaei* (Winterthur); mit Referaten: Prof. Dr. Karl *Straube* (Leipzig), Prof. Dr. Albert *Schweitzer* (Günsbach), Prof. Dr. Willibald *Gurlitt* (Freiburg i. Br.), Dr. Oskar *Walcker* (Ludwigsburg), Dr. Hermann *Erpf* (Münster i. W.), Dr. Jos. *Müller-Blattau* (Königsberg), Dr. Hans *Luedtke* (Berlin), Dr. Hermann *Keller* (Stuttgart), Regierungsrat Hermann *Mund* (Magdeburg), Hans Henny *Jahn* (Klecken), Hermann *Jung* (Ludwigsburg), Fritz *Lehmann* (Göttingen).

— Im Programm der *700-Jahrfeier* der Hansastadt *Lübeck* (3. bis 6. Juni d. J.) sind folgende musikalische Veranstaltungen vorgesehen: ein Kirchenkonzert (Werke von Buxtehude und Bach; Solist: Günther Ramin); als Erstvorstellung die „Meistersinger", „Peer Gynt" und eine Mozartsche Oper, ferner ein Massenkonzert der sämtlichen Männergesangvereine des Niedersächsischen Sängerbundes auf dem Marktplatz und ein Sinfoniekonzert unter Abendroths Leitung. Die Stadtbibliothek plant in Verbindung mit einer durch sieben Jahrhunderte führenden Buchschau eine Ausstellung ihrer reichen (teils handschriftlichen) musikalischen Schätze vorwiegend aus dem Schaffen älterer Meister.

— Das *zweite Pfälzische Musikfest* findet Ostern 1926 in *Kaiserslautern* statt. Geplant ist eine Festaufführung von Wagners „Parsifal" im Stadttheater, sowie je ein Konzert mit Werken von Richard Strauß und der VIII. Sinfonie von Gustav Mahler.

— Im Staatstheater *Wiesbaden* fand die einaktige Oper „Der Zauberbaum" von *Gluck*, ein 1750 komponiertes Werk, unter *Rothers* musikalischer Leitung beifällige Aufnahme.

— Die nachgelassene Oper „Turandot" von *Puccini* wird im April an der Scala in Mailand unter der musikalischen Leitung von *Toscanini* uraufgeführt werden.

— Der „Rosenkavalier" von Richard *Strauß* gelangte am 6. März 1926 erstmalig in flämischer Sprache im Flämischen Opernhause zu *Antwerpen* mit sehr großem Erfolge zur Aufführung.

— Das Stadttheater *Würzburg* unter der neuen Leitung von Heinrich K. Strohm hat in jüngster Zeit seine Tätigkeit auch auf das Konzertwesen ausgedehnt. Das 1. Orchesterkonzert des Stadttheaters — von Hans *Oppenheim* dirigiert — hatte vor überfülltem Hause einen so ungewöhnlichen Erfolg, daß noch vier Wiederholungen des Konzertes mit der gleichen Vortragsfolge angesetzt werden mußten.

— Die amerikanische Erstaufführung der Fragmente für Orchester aus dem Intermezzo von Richard Strauß: Zwischenspiel in As dur aus dem 1. Aufzug und Walzerszene fand am 4. März durch die Philharmonic Society in *New York* unter Leitung von Kapellmeister Wilhelm *Furtwängler* statt.

— Die Musiktragödie „Island-Saga" von Georg *Vollerthun* erzielte bei der Erstaufführung im Deutschen Nationaltheater in *Weimar* großen Erfolg.

— Joseph *Marx* hatte mit zwei neuen Orchesterstücken großen Erfolg. Das eine Werk, „Idyll" betitelt, wurde in *Wien*, das zweite Werk „Nachtmusik" in *Frankfurt* aufgeführt.

— Julius *Bittners* „Große Messe mit Tedeum", die vor kurzem bei ihrer Uraufführung in *Wien* und bei einer Wiederholung sensationellen Erfolg hatte, ist jetzt zum dritten Male vor einem ausverkauften Hause aufgeführt worden.

— Paul *Graener* arbeitet zurzeit an einer Oper, die Gerhart Hauptmanns Drama „Hanneles Himmelfahrt" zur dichterischen Grundlage hat. Das Werk wird voraussichtlich in der nächsten Spielzeit an der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung gelangen.

— Unter dem Protektorat des deutschen Botschafters fand in der ausverkauften Aeolian Hall in *London* ein Orgelkonzert von Dr. Hermann *Keller* (Stuttgart) zum Besten der deutschen Schulen statt.

— Otto *Siegls* „Musik für Kammerorchester Op. 31" wurde am 3. März in *Mülheims* (Ruhr) neuer Stadthalle unter G.-Md. Paul *Scheinpflugs* Leitung uraufgeführt und erzielte einen ehrlichen Erfolg. Kompositionskonzerte Otto Siegls in *Neuß* a. Rh. und *Paderborn* i. W. wurden gleichfalls von Publikum und Presse beifällig aufgenommen.

— Der bekannte Orgelvirtuose Artur *Piechler* hat die Komposition einer neuen Oper „Attila" begonnen. Den Text schrieb der Oberregisseur der Augsburger Oper Victor *Truscha*.

— Eugen *Papst* brachte in der Philharmonischen Gesellschaft zu *Hamburg* mit der Singakademie und den Solisten Mia Peltenburg, Maria Olszewska, Fritz Kraus, Heinrich Rehkemper, das Verdische Requiem mit großem Erfolge zur Aufführung.

— Kantor Alfred *Stier* veranstaltete in der *Dresdener* Sophienkirche mit Erfolg eine Aufführung geistlicher Chormusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

— G. *Klemperer* hat ein Angebot aus Argentinien *(Buenos Aires)* angenommen, das ihn im Herbst für zwölf Gastspielkonzerte verpflichtet.

— Emil *Bohnkes* Violinkonzert wurde im *Leipziger* Gewandhaus von Georg *Kulenkampff* unter Leitung von Fritz Busch gespielt und hatte außergewöhnlichen Erfolg.

— Im 5. Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters in *Flensburg* fand eine erfolgreiche Aufführung der II. Sinfonie (C dur) von Felix Woyrsch statt.

— Die Sonate für Violine und Klavier Op. 9 von M. von *Mikusch* wurde bei ihrer Erstaufführung in einem öffentlichen Konzert des *Münchener* Tonkünstlervereins mit Beifall aufgenommen.

— Alexander *Zemlinsky* wurde zum Rektor der Deutschen Musikakademie in *Prag* ernannt.

— Max *Hiesgen* von den Duisburg-Bochumer Bühnen wurde als Kapellmeister ans hessische Landestheater nach *Darmstadt* berufen.

— Prof. Dr. Artur *Seidl* in Dessau wurde von der Anhaltischen Regierung als „Sachverständiger" in den Prüfungsausschuß des staatlichen Ausbildunglehrganges der Schulmusiklehrer des Landes berufen.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Ernst von *Dohnanyi*: „Iva's Turm" im Düsseldorfer Stadttheater.
Henry *Purcell*: „Dido und Aeneas" (deutsche Uraufführung) in Münster i. W.
Egon *Wellesz*: „Achilles auf Skyros" (Tanzdrama) am Württ. Landestheater in Stuttgart.

Konzertwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Anton *Bruckner*: „Der 112. Psalm" für Doppelchor und großes Orchester in Vöcklabruck (Ob.-Oesterreich).
Richard *Greß*: „Ballade für zwei Klaviere", Op. 26, in Stuttgart.
Arend *Girgensohn*: „Ouvertüre zu einem deutschen Lustspiel" in Remscheid.
Hermann *Kundigraber*: „Streichtrio e moll" in Duisburg.
Robert *Müller-Hartmann*: „Sinfonie in C", Op. 18, in Hamburg.
Otto *Siegl*: „Musik für Kammerorchester", Op. 31, in Mülheim a. R.
Richard *Wetz*: „Requiem" in Aachen.

GEDENKTAGE

— Am 12. April 1826 fand in London die Uraufführung des „Oberon" von C. M. von *Weber* statt.

— Am 2. April 1876 starb der einst berühmte Bühnensänger (Bariton) Anton *Mitterwurzer* in Döbling bei Wien. M. gehörte von 1839 bis 1870 der Dresdener Hofoper als gefeiertes Mitglied an; seine Hauptrollen waren u. a. Don Juan, in „Zar und Zimmermann", in „Tannhäuser" und „Lohengrin".

TODESNACHRICHTEN

— Theodor *Lattermann*, der bekannte, sehr geschätzte Opernsänger, starb nach langem Leiden im Alter von 46 Jahren.

— In Salzburg verstarb Franz Xaver *Gruber*, Kapellmeister an der Metropolitan-Domkirche zu Salzburg im 51. Lebensjahre.

— In Teramo starb der 1843 in Fara S. Martino geborene Komponist Alfons *Cipollone*, dessen Werke zum Teil auch in Deutschland bekannt geworden sind.

— In Straßburg starb im Alter von 87 Jahren Prof. Franz *Stockhausen*, ehemaliger Leiter des Konservatoriums und Chordirektor am Münster.

— Im Alter von 79 Jahren starb Adolf *Wacharz*, der langjährige Direktor der Musikschule von Ratibor.

— Antonie *Schumann*, die Gattin von Ferdinand Schumann, dem dritten Sohn Robert Schumanns, starb in Höxter i. W.

— In Italien starb Guido *Menasci*, einer der Textmitarbeiter von „Cavalleria rusticana", 58 Jahre alt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *Reichsverband deutscher Orchester* e. V., Weimar, hat an den Mannheimer Oberbürgermeister Dr. Kutzer als Vorsitzenden im Verwaltungsrate des Verbandes der deutschen gemeinnützigen Theater eine Eingabe gerichtet, in der er sich nachdrücklich für den Beamtencharakter der staatlichen, städtischen und gemeinnützigen Theaterorchester einsetzt. Der Reichsverband erhebt in dieser Eingabe Einspruch gegen den in Mannheim, Heidelberg, Koburg, Mainz, Schwerin sowie in Thüringen u. a. O. versuchten Abbau der Rechte der Orchestermusiker und verweist darauf, daß ungünstigere Anstellungsbedingungen für neu verpflichtete Orchestermusiker unweigerlich den Mangel an geeignetem Nachwuchs beträchtlich verschärfen würden. Mit besonderem Nachdruck wendet sich der Verband dagegen, daß zweierlei Anstellungsverhältnisse bei Mitgliedern desselben Orchesters platzgreifen.

— Die „Vereinigung der Theaterfreunde für Altenburg und Umkreis e. V." gab ein reich illustriertes Jahrbuch 1926 heraus.

— Der „Eßlinger Oratorienverein" veröffentlichte anläßlich seiner 75-Jahrfeier eine Festschrift.

— Die *Universal-Edition*, Wien, beging die Feier ihres 25jährigen Bestehens. Aus diesem Anlaß gab sie ein Jahrbuch „25 Jahre neue Musik" heraus, das eine reiche Anzahl interessanter Aufsätze von bekannten Komponisten und Musikschriftstellern enthält.

— Zu den bevorstehenden Prüfungen und Neuaufnahmen in den Konservatorien und Hochschulen weisen wir erneut auf die in teilweise 4. Auflage vorliegende Praktische Instrumentationslehre von Prof. Richard *Hofmann* (Verlag Dörffling & Franke, Leipzig) hin. Das Werk zeichnet sich durch den Reichtum der beigefügten Partiturbeispiele aus, die auf jeder Seite den praktischen Blick und die umfassende Sachkenntnis des Verfassers bekunden. Ein wesentlicher Vorzug dieses die Materie erschöpfenden Lehrbuchs liegt in der leicht verständlichen Form, wie der Charakter, die Klangfarben und die Mischungen der Instrumente veranschaulicht werden. Das Werk ist in deutscher und englischer Sprache erschienen; jeder von den sieben Teilen kann *einzeln* bezogen werden.

— Die bekannte Firma *F. Soennecken* in Bonn hat eine neue Feder zum gleichzeitigen Ziehen der fünf Linen des Notensystems herausgebracht.

* * *

Berichtigungen. In der Besprechung der Violinsonate von Hans *Gál* durch E. Rhode in Heft 11, Seite 242, muß es an Stelle von „schematische Verbindung", wie irrtümlich gedruckt, „*thematische* Verbindung" heißen.

In dem Aufsatz „Bach-Probleme I" von R. von *Mojsisovics* (Heft 9) muß es auf S. 185, 2. Spalte, 3. Zeile von oben, „Bach-*Spieler*" (nicht „Bach-Schüler", auf S. 187, 1. Spalte, 10. Zeile von unten „Unterquarte" (nicht „Untersynale") und auf S. 188, 2. Spalte, 1. Zeile von oben „einst" (nicht „meist") heißen.

*

Zu unserer Musikbeilage. Dr. Ludwig *Scriba*, der in Frankfurt lebende Komponist und Musikschriftsteller, kommt an dieser Stelle nicht zum erstenmal zu Gehör. Es wird unsere Leser interessieren, das Schlegelsche Gedicht „Die Gebüsche" im Ganzen vertont zu sehen, nachdem die Schlußverse als vorangestelltes Motto zu Schumanns herrlicher C dur-Fantasie für Klavier Weltberühmtheit erlangt haben. — Auch Christian *Knayer*, der in Stuttgart lebende Komponist und Pädagoge, ist in dieser Zeitschrift schon öfters zu Wort gekommen. Sein Andante wird Harmoniumspielern, deren Literatur dem Klavier gegenüber beschränkt ist, willkommen sein. — Diese Anmerkung zu der heutigen Musikbeilage war infolge eines technischen Versehens bereits in Heft 11 erschienen, worauf die eigentlich dorthin gehörende Anmerkung nachträglich in Heft 12 gebracht wurde. Der heutige Text steht in Uebereinstimmung mit der heutigen Musikbeilage somit zum zweiten Male da.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60 Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 14

Ueber deutsche und italienische Musikalität / Von Leo Schrade

Die Frage, ob die national begrenzte Landschaft auf den Charakter einer stämmischen Musikalität Einflüsse ausüben könne, bedarf heute keiner weiteren Erörterung mehr. Man macht es sich aber zu leicht, wenn die Stammespsychologie den national-musikalischen Ausdruck eines Italieners mit den Bewertungen wie „von südlicher Heiterkeit", „italienischem Formgefühl", „südlicher Lebendigkeit des Rhythmus" getragen, abfertigt. Ich will nicht sagen, daß es immer so geschehen ist. Leider greift aber eine derartige Feststellung von Tatsachen, die die Gründe keineswegs berühren, in einen zu weiten, teils auch wissenschaftlichen Bereich, als daß die Kritik hier widerspruchslos vorübergehen könnte. Der Verfasser wird, auf einen gewissen Raum beschränkt, nur dahin weisen, wo überhaupt Probleme zu sehen sind, allerdings mit besonderer Rücksichtnahme auf die deutsche und die italienische Musikalität.

Wann in der Musikgeschichte eine nationale Individuation (Nation sei hier dem Individuum gleichgesetzt) stattgefunden haben mag, läßt sich unter Setzung scharfer Zeitgrenzen kaum bestimmen, wenn es nicht leicht unmöglich sein dürfte. Denn derartige Sonderungen nationaler Eigenheiten im Kunstwerk vollziehen sich nicht im Ablauf weniger Jahre. Bei aller Rechtmäßigkeit einer solchen Behauptung, scheint doch unwiderlegbar zu sein, daß der nationale Typus im Musikwerk nicht erst innerhalb einer zeitlichen Begrenzung Ausdruck gewinnen mußte, sondern daß er a priori gegeben war, solange überhaupt Nationen bestanden haben. Gewiß. Doch der Begriff „Nationalität" hatte in der Kunst nicht immer den Sinn, den wir ihr heute unterlegen. Daß der Italiener auch im Mittelalter sich durchaus als solcher fühlte, ist unleugbar. Ich erinnere nur an die kraftvollen, nationalen Aeußerungen in den „Istorie Fiorentine" Niccolo Machiavellis. Und doch bewegt sich das Mittelalter in so allgemeingültigen Werten, daß deren nationale Begrenzung unzulänglich ist. Sie gelten in Italien wie in Deutschland, nur daß ihre Auswirkungen auf Grund der verschiedenen historischen Umstände sich hier und dort anders zeigen. Im Kunstwerk selbst darf von einem nationalen Typus überhaupt nur gesprochen werden, sobald von ihm aus auf Eigenheiten der Nation geschlossen werden kann. Hierher gehören fraglos die zahlreichen mittelalterlichen Kastelle der italienischen Adelsgeschlechter, die für die Nation durchaus bezeichnend sind. (Etwa das castello dei Sforza—Mailand, das castello d'Este—Ferrara.) Der Kunstgeschichte wird es überhaupt leichter sein, auf Grund ihrer Schätze die Bedeutung der Nationalität gewisser Zeiten zu begrenzen. Ist es in der Musik in gleichem oder annähernd ähnlichem Maße möglich? Ich möchte die Frage von vornherein verneinen.

Es sei das durch das „Handbuch der Notationskunde" von Johannes Wolf (I, S. 24) leicht zugängliche Seikilos-Lied auf dem Säulenfragment zu Tralles herangezogen.

C I I K I I I
Ὅ - σον ζῇς φαί - νου,

K I I I K O C O Φ
μη - δὲν ὅ - λως σὺ λυ - ποῦ.

C K I I K I K C O Φ
πρὸς ὀ - λί - γον ἐ - στὶ τὸ ζῆν,

C K O I I K C C C X ⅂
τὸ . τέ - λος ὁ χρό - νος ἀπ - αι - τεῖ.

Σείκιλος εὐτερ ....
ζῇ

Johannes Wolf überträgt:

Tenor

Ὅ - σον ζῇς φαί - νου, μη - δὲν ὅ - λως σὺ λυ - ποῦ. πρὸς ὀ - λί - γον ἐσ - τὶ τὸ ζῆν, τὸ τέ - λος ὁ χρό - νος ἀπ - αι - τεῖ. —

Diese Melodie, losgelöst vom Wort und der Notation, woraus wir ihr Herkommen erfahren, dürfte uns bei objektiver Betrachtung wohl Nichts vom griechischen Wesen sagen. (Die Loslösung des Tones vom Wort sei uns in diesem Falle gestattet; es hätte auch eine rein instrumentale Melodie angeführt werden können, wie deren etwa in Bellermanns

„ΑΝΩΝΥΜΟΥ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ"

zu finden sind.) Sie bestimmt keineswegs und deutet es auch nicht einmal an, welcher Nation

wir sie zuzuteilen haben. Daß wir sie griechisch nennen, tun wir ja erst auf Grund gewonnener formaler Abstraktionen. Ueberdies wäre es nicht so schwierig, eine Reihe von in ihrem Charakter ähnlichen Melodien verschiedener Nationalitäten zusammenzustellen, aus denen ein Unbefangener sie nach Nationen sondern sollte. Dem angeführten Seikilos-Lied wäre, wie aus dem Gesamt der erhaltenen Reste griechischer Musik, zu entnehmen, worin das Wesen dieser musikalischen Aeußerung bestehe. Erst diese durch Abstraktion gewonnenen Resultate über die Musik können in Vergleich zu dem uns überlieferten Wesen des griechischen Menschen gesetzt werden. Ob sich dabei Ein- oder Mißklänge finden, liegt außer dem Bereich unserer Betrachtung. Klar ist, daß die an sich unplastische Melodie einen deutlich umrissenen Begriff, wie es die Nationalität ist, nicht geben kann. Wie wenig wir den Nationalcharakter des Griechen aus dem Seikilos-Lied erkennen können, so wenig ist es bei dem folgenden Troubadourliede möglich, in der Melodie blutmäßiges Franzosentum zu sehen.

(Die Uebertragung nach Johannes Wolf, a. a. O. I, S. 204)

Ce fut - eu may au douz tems gai que
Maiu me - le - uai io - er — m'a - lai les

1. 2.
la — sai - sous est be - le.
u - ne fou - te-

ne - le.
En un — uer - gier clos d'es - gleu-
La ui — dau - cier un che - ua-

1.
ter o - i — u - ne pu-
lier et

2.
u - ne da - moi - se - le.

Aber auch das späte Mittelalter weiß noch nicht von nationalen Sonderungen. Daß man in der Kunst eines Cyprian de Rore, Cavazzone und nicht zuletzt eines Palestrina einen Italienismus gutheißen könnte, möchte ich nur mit Bedenken erklären. Wohl ergibt sich Stilistisches aus ihr, auf Grund dessen die Herkunft bestimmbar ist. Jedoch was sagen denn diese formalen, national gesonderten Eigenheiten über den Italiener an sich aus? Schwierig, oder besser, unmöglich ist es auch, national differenzierte Wesenheiten bei den frühen Niederländern und den Franzosen der ars nova zu erkennen. Sagt denn etwa das weltliche vierstimmige Lied „Mille regretz“ von Josquin des Prés aus, ob der Künstler hier als Franzose oder als Niederländer geschaffen habe? Noch einmal: stilistische Besonderheiten machen Josquin des Prés deutlich, nicht aber Josquin das *Wesen* eines Franzosen oder Niederländers. Und wiederum: ganze Künstlergruppen sondern sich landschaftlich nach ihren Stileigenheiten, nicht aber klären diese das Volks*wesen*. Noch ein Beispiel sei zur Bestärkung angeführt, das Klavierstück „The Earle of Oxfords Marche“ von William Byrd oder „The Irishe Ho-Hoane“ von Anon (beide Klavierstücke finden sich in dem Fitzwilliam Virginal Book — Neuausgabe von Fuller-Maitland und William Barclay Squire — Breitkopf & Härtel). Sie können ihr Herkommen durch ihre stilistischen Wendungen beweisen, sie können aber nicht bei aller Zufälligkeit des Stils das Wesen der englischen Nation offenbaren.

Wir haben bisher angedeutet, wo das Problem nationaler Musik früherer Zeiten zu suchen ist. Es dreht sich dabei nur um die Frage, wie weit das Bewußtsein der Nationalität im mittelalterlichen künstlerischen Musikwerk zum Ausdruck gebracht werden konnte. Sobald eine Nichterfüllung in dieser Hinsicht offenbar wird, so mag der Grund entweder im Wesen der Musik, die eindeutig nicht darstellen kann, oder aber im Mittelalter in den streng normierten Gegebenheiten dieser Zeit liegen. Erst das späte 17. Jahrhundert hat die nationalen Wesenheiten auch in der Musik klarer gelegt. Sogar in der Tanzmusik, die ja in erster Linie begabt ist, den Nationalcharakter auszuprägen, lassen sich — betrachten wir nur die Lauten- und Orgeltänze aus der Mitte des 16. Jahrhunderts — wohl äußere Typen, aber noch nicht Wesenheiten landschaftlich begrenzen.

Unsere Aufgabe führt uns zu der italienischen und deutschen Musikalität. Die Bedeutung der Probleme, denen wir auf kulturphilosophischem Wege näher zu kommen versuchen werden, wird ohne Absicht endlicher Lösungen hervorgehoben werden. In weitschichtigen Kreisen spricht man heute noch von der Priorität des italienischen Musikempfindens. Obwohl hier die Geschichte mit der Kritik eingesetzt und nachgewiesen hat, daß die überragende Begabung des Italieners für die Tonkunst sich nicht immer als solche bewiesen habe, so kann dieser „Mehrheits“-Anschauung doch kaum Einhalt geboten werden. Allerdings hat die Geschichtswissenschaft, wie es ja auch ihre Aufgabe war, nur die Kenntnis der Kunstleistung, nicht der psychologischen Zustände gelockert. Man geht von der Voraussetzung aus, daß deutsches und italienisches Musikempfinden wenigstens in den *Ur*formen sich gleichartig zeige, ja, daß die *Ur*formen des Musikempfindens *überall* gleich sein müssen. Dagegen sei gesagt: jeder abgeschlossene Volksstamm muß auch eine *eigene Ur*form dieses Emp-

findens haben, „insofern jeder seine eigene Sphäre hat, in der er wirkt und die er erfährt“. (Hölderlin, Aufsatzentwürfe zur Philosophie.) Das steht in keinem Mißverhältnis zu den historischen Folgen, die wir schon nannten. Denn die Leistung im Kunstwerk muß nicht immer auch den Ausdruck der Volkspsyche mit einschließen. Sie kann in gewissen Zeitaltern an umliegende Schichten gebunden sein, die über das nationale Bewußtsein so hinausgehen, daß es im *Kunst*werk keine Spiegelung *wesentlicher* Art findet. Die „Musikalitäten“ der Völker trennen sich nicht wie die Aeste eines gemeinsamen Baumes, sondern die Wurzeln schon sind verschiedene. Denn es ist unmöglich, daß Erscheinungen mit *gemeinsamem* Ursprung in der Folge sich *wesens*fremd darstellen können.

Die Musikalität des Deutschen trägt in ihrer Aeußerung Formen, die sie schon in den Grundwesenheiten von jeder anderen unverkennbar unterscheidet. Ihm hat sich, seinem Wesen entsprechend, die Musik als eine Empfindungs- und Ausdruckswelt seelischer Schwankungen herausgebildet, die außerhalb seines realen Raumes liegt und nur das lockere Band gleichgestimmter Seelenschwingungen aufweist, ohne dabei den körperlichen Rhythmus der Musik zu gewähren. Und von dieser „Musik“-Welt aus wird immer nur eines seiner Lebenselemente beeinflußt. Nennen wir es mit einem Wort: die Seele in Gemeinschaft mit dem Geiste. Wir müssen weiter fragen. Heute ist klarer denn je, daß der Deutsche den *innerlich-innigen* Zusammenhang mit der Realität verloren hat. „Ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre, wie die Deutschen.“ (Hölderlin, Hyperion.) Und warum? Es läßt sich nicht leugnen, daß Lebenseinheit nur da erreicht ist, wo die einzelnen Elemente sich vereinigen. Was auch immer der Grund sein mag, der Deutsche hat diese Einheit nie erfahren (Goethe, Hölderlin sind große Ausnahmen). Die Doppeltendenz, die er seinem Leben gibt, zerspaltet sein Dasein in ein reales und irreales, ja er ordnet dieses jenem über, so daß ihm die Realität als eine sichtbare, herabgeminderte Form des Irrealen ohne innere Berührungspunkte erscheint. Das will heißen: in den einfachen Gegebenheiten, die sich um ihn schichten, sieht er nicht eine in sich ruhende Erfüllung des Schönen, des schlichten Gesetzes, sondern eine gleichsam negative Verkörperung eines positiven Ideal-Absoluten. Und infolgedessen fühlt er sich verpflichtet, sein eigenstes Lebensgesetz in entfernte Regionen zu transzendieren. So kann für ihn nichts eine in sich vollkommene Vollendung erreicht haben. Denn darüber steht im Unendlichen das ewig unerreichbare Schemen der vom Stoffe abgezogenen Wesenheiten. Die extremen Endpunkte dieser Spaltung zeigen auf der einen Seite die Verstofflichung alles Dinghaften, auf der anderen die letzte „Entmaterialisierung“ alles Geistigen. Keine Kunst, keine Sprache ist aber so angetan, dem stofflosen Schemen nahezukommen, wie die Musik. Nicht daß sie irgendwelche bildhaften, klar umrissenen Vorstellungen des Absoluten geben könnte. Gleich schemenhaft sucht sie zu enthüllen, weckt den Glauben, vom Endlichen gelöst zu sein, wogegen immer dieser Glaube eine bittere Täuschung werden muß. Dieses Zaubern eines Wunschbildes muß notgedrungen den Rückfall in die nunmehr herabgeminderte Realität zur harten Tragik führen. Diese eine Seite der Musik — die Lösung vom Endlichen zum Unendlichen und das scharf eintretende Bewußtsein der unabwendbaren Verhaftung im Endlichen — ist für den Deutschen *die* Seite der Musik. Nur so sieht er diese Kunst, nur so gilt sie ihm. Sie ist ihm letzten Endes das vollendetste — und vielleicht das einzige? — Mittel, einmal wenigstens die Last der körperlichen Vergänglichkeit abzuwerfen. Er ist sich nicht klar, daß nur vom Diesseitigen alle Ursprünglichkeit, alles Naturhafte kommen kann. Denn Natur ist für ihn nicht rein.

Die Musikalität des Italieners ruht auf anderen Grundlagen. Er selbst zunächst. Die Wesenheiten des Deutschen und des Italieners bilden die stärksten Gegensätze. Jener empfängt das Lebensgesetz von oder aus einer anderen Welt, dieser trägt in sich sein Gesetz. Das heißt: für ihn besteht kein Unterschied, keine Spaltung zwischen einfacher Realität und unsinnlicher Lebensbestimmung. Er wächst und lebt innerhalb der ihn umgebenden, greifbaren Gegebenheiten und sieht in ihnen selbst ihr eigenes Ende. In ihnen waltet die Schönheit des Gesetzes, sie sind gewissermaßen in sich selbst gesetzlich. Und für ihn gilt gleiches Gesetz. Der Italiener faßt die Realität so, wie sie ist, nicht als Spiegelbild eines gedachten Absoluten. So ruhen seine Seelenkräfte in körperlichen Massen. Das, was er sieht, was er greifen kann, ist für ihn von erstem Lebenswert. Nicht etwa in krassem, materiellen Sinn. Das Reale stellt sich ihm sozusagen als Vollkommenes dar. Denn, feststehend, unterliegt es keinen Ergänzungen. Alles Wirkliche ist ihm „häßlich“ oder „schön“. Er nimmt es hin, trägt es wie das Schicksal, das ihm hart oder gütig kommt, gegen das er sich aber nicht bewußt auflehnt, im reinen Wissen um die Unabänderlichkeit schicksalhafter Erfahrungen. Also der Italiener denkt körperlich. Die Dinge, die ihm begegnen, muß er sich bildhaft, faßbar vorstellen können. Wie ist nun diese Einstellung gegenüber einer Kunst möglich, die in unseren Augen nur seelisch, nur geistig, ganz unkörperlich ist?

Wenn wir erwägen, daß ein wesentlicher Bestandteil der Musik der Rhythmus ist, so löst sich eine nur scheinbare Differenz. Der Rhythmus ist in der Musik die Qualität, die vor allem den Körper beeindruckt. Er ist die Kraft, die — selbst körperlich — den Lebensrhythmus, den Vitalismus des Menschen erhöht. Und da jeder geordnete Rhythmus in sich ein Gesetz trägt, so

ist auch seine Aufnahme eine gesetzliche. Das Gesetzliche aber ist schön. So wird die Musikalität hier zur schönen Empfindung, weil sie klar gegliedert, „körperlich“ ist. Selbst einem rein klanglichen Phänomen gegenüber, wie es etwa die Melodie ist, bewahrt der Italiener diese Haltung. Es kommt nur hinzu, daß er sich hier auch der Klangschönheit als solcher körperlich bewußt hingibt. Zwar schreibt ein Italiener („Pensieri d'illustre Filosifo, moderno“, 2. Auflage, Venedig 1784, S. 119): „Dalla sola melodia esce questa potenza invincibile degli accenti passionati; da essa soltanto deriva tutto il potere, che ha la Musica sull' anima“ — zu deutsch: „Von der Musik allein kommt diese Macht der leidenschaftlichen Töne her; nur aus ihr entsteht das ganze Eindrucksvermögen auf die Seele, das der Musik eignet“). Jedoch: Seelenschwingungen können statthaben, ohne die Beziehung zur körperlichen Rhythmik aufzugeben. (Die Empfänglichkeit des Italieners für Virtuosität lassen wir außer Betracht. Denn sie ändert das Ganze nicht im geringsten.) Nun aber die Konsequenzen einer solchen Musikalität. Der Rhythmus der Musik ist, wie schon gesagt, von körperlicher Wirkung. Daher kann von hier aus vielleicht noch in Erscheinung treten (die zeitlichen Differenzen natürlich ausgeschaltet), was Platon einst von der Kraft der Musik gesagt hat: daß es Melodien und Rhythmen gäbe, die den Leib (als reine Körperlichkeit) ermatten, solche, die ihn anzuspornen vermögen, zu Taten des Mutes, des Heroischen, solche, die seelische Krankheiten durch den Rhythmus zu heilen imstande wären (man glaubte bei den Griechen sogar, daß die Musik auch physische Krankheit heilen könne), solche, die durch allzu sinnlichen Reiz dem Staate schädlich sein könnten. Für den Italiener gilt vieles, was für den Griechen galt. Die Musikalität ist ihm letzten Endes eine „leibliche“, körperliche Erscheinung. Mag auch seine Musik bisweilen geistige Reflexionen auslösen, zu innerst bleiben seine Eindrücke rein sinnliche. Der Schluß: niemals fühlt sich der Italiener veranlagt, durch die Musik die farblose Vorstellung zu erstreben, worin der Deutsche sich spiegelt. Nie überfällt ihn die raumlose Verschwommenheit, wie sie im Norden als musikalische Wirkung bekannt ist. Er bleibt wirklichkeitsstark, auch in seiner Musikalität, weil ihn sinnvolle Kräfte ergreifen und seine Realität, seinen Vitalismus erhöhen.

Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte / Von Dr. Walter Georgii

Das Klavierkonzert

Das neuzeitliche Klavierkonzert scheint — namentlich bei uns Deutschen — in ein nahezu unlösbares Dilemma geraten zu sein: Wo der Virtuose auf seine Kosten kommt, ist der Gehalt zu dürftig; umgekehrt gelangt gerade bei wertvollen Werken der Solist zu wenig zur Geltung, weil er (selbst bei virtuosen Stellen) in den Orchesterwogen untergeht, oder, weil der Klavierpart vom Komponisten zu reizlos ausgestattet ist. Das ideale Verhältnis, das zwischen Soloinstrument und Orchester bei Mozart und Beethoven, allenfalls auch noch bei Schumann bestanden hat, ist verlorengegangen. Mußte das so kommen? Der Hauptgrund liegt jedenfalls darin, daß das Orchester allmählich immer größer wurde; die an das Orchester ihrer Zeit gewohnten Tonsetzer glaubten, sich mit geringeren Mitteln nicht mehr genügend ausdrücken zu können, zumal da sie unzweckmäßigerweise auch zum Klavierkonzert mit Vorliebe hochdramatische und pathetische Stoffe wählten. Bekanntlich hat die neueste Zeit einen starken Zug zum kleinen Orchester und zur Kammermusik mit sich gebracht. Doch fängt die Neigung gerade erst an, sich auch auf dem Gebiet des Klavierkonzerts auszuwirken: im vorigen Jahre haben *H. Wunsch* auf dem Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Kiel mit einem Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester sowie *P. Hindemith* auf dem Kammermusikfest der Internationalen Musikgesellschaft in Venedig mit einem Klavierkonzert Beachtung gefunden, das die Bezeichnung trägt: „Kammermusik für obligates Klavier und zwölf Soloinstrumente“.

Was über die deutsche Musik für Klavier zu zwei Händen zwischen Schumann und Reger am Anfang dieser Aufsatzfolge gesagt wurde, gilt ebenso im besonderen vom Klavierkonzert: aus dem ganzen Zeitabschnitt werden nur noch die beiden Konzerte von *Brahms* allgemein gespielt: es erübrigt sich, auf sie hier einzugehen. Da und dort läßt ein älterer Konservatoriumslehrer seine Schüler das f moll-Konzert von *Henselt* oder das in fis moll von *F. Hiller* noch einstudieren. Daß man diese Stücke nicht mehr öffentlich hört, ist in Ordnung. Dagegen möchte ich für ein einziges Werk aus der Epoche der Nachromantiker eine Lanze brechen, nämlich für das Konzert Wk. 18 (Kistner) von *H. Götz*, das durch seine Musizierfreudigkeit, seine romantisch warme und schwungvolle Empfindungswelt noch jetzt dem Spieler und den Zuhörern Genuß bereiten kann.

Im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts ist unter den Epigonen vor allem eine Lisztsche und eine Brahmssche Richtung bemerkbar. Zur ersteren gehört z. B. das achtbare fis moll-Konzert des 1913 in hohem Alter gestorbenen *H. v. Bronsart* (Fritzsch 1873). Der Einfluß von Brahms reicht weit bis in die Gegenwart hinein. An das Romantische bei Brahms schließen sich *R. Kahn* mit seinem Konzertstück Wk. 47 (Simrock 1923), an

das Klassizistische *Fr. Kauffmann* mit dem Konzert Wk. 25 (Heinrichshofen) und *G. Göhler* mit dem Konzert in C dur (Klemm, Leipzig 1925) an. Hierher gehört ferner der Schweizer *H. Huber* († 1921) gleich mit vier Konzerten, von denen das vierte — B dur (Hug) — bei geschmeidiger, brillanter Erfindung und sehr sicherer Kompositionstechnik immerhin ein gutes Unterhaltungskonzert vorstellt. Auch die beiden Konzerte von *H. Kaun* (das zweite, Wk. 115, kürzlich bei André erschienen), mir unbekannt, dürften wohl in diesem Zusammenhang zu nennen sein.

Das ausgeprägt virtuose Konzert hat in Deutschland wenig Boden. Diese Form kommt unserem tiefgründigen Wesen nicht entgegen, sondern entspricht mehr dem urwüchsigen Temperament des Slaven, dem funkelnden Geist und der Eleganz des Franzosen. Man kann bei glänzenden Virtuosen wie *E. Sauer* und *E. d'Albert* dessen versichert sein, daß sie in ihren Konzerten[1] keinen klavierwidrigen Satz schreiben; aber beide bemühen sich, das virtuose Element in unaufdringlichen Grenzen zu halten, so daß man nie den Eindruck hat, es komme dem Autor mehr auf die Schale als auf den Kern an. Beide sind gediegene Eklektiker, deren Frühwerke keine Lebenskraft mehr haben (diejenigen von Sauer noch weniger als die von d'Albert). Ganz anders steht es bei *O. Neitzel* († 1919): sein Konzert Wk. 26 (Gießel, Bayreuth 1900) paradiert und kokettiert mit armseligem Flitterkram und läßt mit Ausdauer Seifenblasen steigen. Innerlich leer ist auch das Konzert Wk. 7 (Fritzsch) des alten *E. Schütt*; aber er kredenzt seine Nichtigkeiten mit österreichisch liebenswürdiger Geste, so daß man ihm nicht zürnen kann.

Warum gerade die gehaltvollsten deutschen Werke für Klavier und Orchester nicht nach Gebühr im Konzertsaal berücksichtigt werden, habe ich bereits angedeutet. Nur eines von ihnen taucht ziemlich oft auf: *R. Strauß*' Burleske (Steingräber 1894). Diesem außerordentlich glücklich konzipierten Jugendwerk merkt man (besonders im Gesangsthema!) wohl noch den Einfluß Schumanns und Brahms' an; aber es besitzt doch schon so viel von Strauß' besten Zügen, die Frohlaune, den unvergleichlichen Schwung, die geistvolle Arbeit und witzige Instrumentation, daß man bei jedem Hören von neuem entzückt ist. Nach jahrzehntelanger Pause hat Strauß unlängst noch einmal ein Werk für Klavier und Orchester vollendet; es ist „Parergon zur Sinfonia domestica" betitelt (Fürstner) und dem durch Kriegsverletzung einarmig gewordenen Pianisten P. Wittgenstein gewidmet; der Klavierpart wird mit einer Hand allein gespielt.

M. Reger († 1916) ist in seinem einzigen Klavierkonzert (Bote & Bock) einer von denen, die der Forderung nicht gerecht wurden: „Gebet dem Klavier, was des Klaviers ist, und dem Orchester, was des Orchesters ist"! Das Orchester führt schweres sinfonisches Kaliber auf; der Pianist kommt dagegen nicht an. Aber durch seinen tiefen Gehalt steht das Werk doch wohl an der Spitze aller neueren Konzerte. Der nachhaltigen Wirkung des von edlem Pathos erfüllten ersten und des poesieumsponnenen zweiten Satzes kann man sich nicht so leicht entziehen; der dritte ist nicht auf gleicher Höhe.

H. Pfitzner, dem Autor der einzigartigen Oper „Palestrina", der sich als Schriftsteller so sehr für die Bedeutung des musikalischen „Einfalls" ins Zeug legt, ist in seinem stilistisch merkwürdig ungleichen Klavierkonzert Wk. 31 (Fürstner 1923) nicht eben viel eingefallen. Das schwierige, aber den Kenner des Klaviers verratende zierliche Passagenwerk kommt im pomphaften, formal zerklüfteten ersten Satz vielfach nicht recht zur Geltung, mehr im gefälligen zweiten, einem als „Heiterer Satz" bezeichneten Scherzo. Der beste ist der dritte, ein kurzes, in klanglicher Beziehung echt pfitznerisch sprödes Adagio. Die Ueberleitung zu dem — wie R. Schumann sagen würde — „etwas hahnebüchenen", ziemlich erfindungsarmen Finale hat Pfitzner allzu deutlich der entsprechenden Stelle in Beethovens Es dur-Konzert abgeguckt.

Seit dem zweiten Brahmschen sind viersätzige Klavierkonzerte keine Seltenheit mehr. Außer dem Konzert von Pfitzner bekennt sich auch das in B dur von *J. Weismann* zu dieser Satzzahl. Nicht so schwärmerisch romantisch wie manche andere Schöpfungen Weismanns, wirkt das schon vor dem Kriege entstandene Konzert, das trotz vielen erfolgreichen Aufführungen sonderbarerweise keinen Verleger gefunden hat, hocherfreulich durch sein gesundes, männlich klares Wesen, seine mitunter an slavische Art gemahnende Musizierfreudigkeit, die sehr glücklich die Mitte zwischen sinfonischer und virtuos solistischer Behandlung trifft. Ganz der romantischen Empfindungswelt gehört das Konzert Wk. 48 von *A. Reuß* an, das ebenfalls zurzeit noch Manuskript, freilich erst vor eineinhalb Jahren entstanden ist[1]. Mit bezug auf dieses Werk schrieb kürzlich der Münchener Musikschriftsteller A. Berrsche treffend: „Ueberall, wo Reuß scheinbar kunstlos nur durch das Kaliber seines Einfalls wirkt, reicht er in Höhen und Abgründe, wie außer ihm nur noch Hans Pfitzner." Der tief ergreifende, ja teilweise aufwühlende Gefühlsgehalt ist in persönliche, den Musiker fesselnde Formen gekleidet. Angedeutet sei hier nur, daß in die Durchführung des pathetischen ersten Satzes ein

[1] Sauer: e moll und c moll (Schott); d'Albert: h moll und E dur (Bote & Bock).

[1] Aufführungsmaterial leihweise durch Tischer & Jagenberg; Solostimme mit zweitem Klavier wird wahrscheinlich bald gedruckt.

brillantes Scherzo auf psychologisch begründete Art eingefügt ist; auf das feierlich klangschöne Adagio folgt ein sprühendes Finale, das sich inhaltlich wie thematisch da und dort auf die beiden ersten Sätze bezieht. Die Konzerte von Reuß und Weismann sind die wertvollsten von denen, die wir der älteren lebenden Generation in Deutschland zu verdanken haben.

Zählt das Konzert von Reuß zur Klasse derer, in denen Solo und Orchester gleichsam als Gegenspieler behandelt sind, so gehört das von *W. Braunfels* (Wk.21, Leuckart 1911) einem anderen Typ an, dem primär sinfonischen[1]. Das Klavier umrankt und füllt. Damit ist keineswegs gesagt, daß es nicht virtuos behandelt sei. Im Gegenteil, als ausgezeichneter Pianist geizt Braunfels namentlich im ersten Satz nicht mit konzertmäßiger Oktaventechnik und anderen Mitteln virtuoser Schreibweise; der Solist würde sich ja ohne solches Aufgebot gegenüber der starken Instrumentierung gar nicht behaupten. Der durchaus sinfonische Charakter zeigt sich am sinnfälligsten im zweiten Satz, einem der im neuzeitlichen Konzert seltenen breit ausgesponnenen Adagios. Das Konzert steht in der Tonart A dur, die von den Romantikern gerne zum Ausdruck der Kraft und der Lebensfreude genommen wird (mit Jagdklängen im Finale). Es ist ein reifes Werk, gehört aber noch nicht der persönlichsten Schaffenszeit des Komponisten der „Vögel", des Tedeums und der „Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz" an.

Wie die drei letztgenannten Tonsetzer, so ist auch *F. v. Rath* († 1905), Autor eines einsätzigen Klavierkonzerts in b moll (O. Bauer, München 1901), aus dem Kreise um Thuille hervorgegangen. Im Gegensatz zu jenen haften ihm jedoch bei aller zweifellosen Begabung in seinem Klavierkonzert noch mancherlei Eigentümlichkeiten der Schule an, besonders eine fatale Neigung zum Schwulst. Hierin berührt sich diese Komposition mit dem „Konzert im romantischen Stil" Wk. 9 von *H. Sthamer* (Schlesinger 1913).

H. Zilchers Konzert Wk. 20 kenne ich nicht, möchte aber um so mehr auf seine an eigenartigen klanglichen Wirkungen reiche zweisätzige Komposition „Nacht und Morgen" für zwei Klaviere, geteiltes Streichorchester und Pauken hinweisen (wie Wk. 20 bei Breitkopf & Härtel). Auch das vor einigen Jahren entstandene Konzert Wk. 30 (Schott) eines weiteren trefflichen süddeutschen Tonsetzers, *L. Windspergers*, kann ich mangels persönlicher Kenntnis nur streifen[2].

[1] Es gibt noch eine dritte Kategorie; das sind die Konzerte, in denen das Orchester dem Klavier nur wie ein loses Mäntelchen umgehängt ist, das auf weite Strecken ohne viel Schaden weggelassen werden kann. Das krasseste Beispiel dafür sind die beiden Konzerte von Chopin.

[2] Weiter erwähne ich, ohne sie zu kennen, die Klavierkonzerte Wk. 31 des Geigers *A. Busch* (Breitkopf & Härtel) und Wk. 72 von *P. Graener* (Simrock 1925).

Unter den Klavierkonzerten der *jungen* deutschen Komponisten ragt das von *P. Hindemith* hervor, bezeichnet als „Kammermusik für obligates Klavier und zwölf Soloinstrumente", Wk. 36 Nr. 1 (Schott 1924). Wer von den anderen ist imstande, uns beim Hören so in Atem zu halten, wie es durch dies äußerst knapp und zwingend geformte Stück mit seinem in jeder Beziehung und bis in die letzten Fasern hinein persönlichen Stil geschieht? Merkwürdig ist die Instrumentierung. Der Klavierpart verzichtet fast ganz auf Akkorde und bedient sich vorwiegend des zweistimmigen Satzes mit häufigen Imitationen. Ihm stehen — mit großer Vorliebe fürs Unisomo — die anderen Instrumente mehr oder weniger geschlossen gegenüber. In dieser Musik wogt so viel strotzendes Leben, daß man ihre streng lineare Anlage niemals trocken empfindet, wie etwa bei Schönberg oder Křenek. Allerdings kennt das Klavier bei Hindemith keine eigentliche Kantilene (das hängt mit der absichtlich unromantischen Einstellung zusammen), sondern ergeht sich allzu oft in übereifrigem Laufen. Einen echten Hindemith stellt der übermütige dritte Satz vor („Kleines Potpourri"); da wird von allen Spielern in polyrhythmischen Verwicklungen außerordentliche Sattelfestigkeit und von der Posaune unheimliche Beweglichkeit gefordert. Von großem Reiz ist der feierliche, in seiner rhythmischen Gestaltung ungemein reiche zweite Satz. Im Finale fällt ein ausgedehntes Fugato zwischen Horn, Trompete und Posaune auf, an dem das Klavier mit zwei freien Kontrapunkten teilhat.

Von den süddeutschen Tonsetzern weg wenden wir uns den im Rheinland lebenden zu. Die drei Konzerte, die hier genannt werden, sind gegenwärtig noch Manuskript (Aufführungsmaterial durch Tischer & Jagenberg). In *M. Antons* gut durchgearbeitetem Konzert Wk. 10 (1912) scheint mir das derb lustige Finale der gelungenste Satz zu sein; auch sonst erfreut an Antons Erfindung besonders die rhythmische Prägnanz. Ein sehr schöner Einfall ist das Variationenthema des langsamen Satzes von *H. Henrichs* Konzert in e moll; der erste ist ungleich an Wert, bedeutender das Finale mit seinem echten Humor. Die drei Sätze sind untereinander verbunden; der letzte schließt mit dem Material der Introduktion des ersten. *H. Unger* hat unlängst ein Konzert vollendet, dessen Uraufführung im Frühjahr stattfinden wird.

Das Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester von *H. Wunsch* (Schott 1924) ist noch nicht Erfüllung, wohl aber Verheißung. Der aus dem Rheinland stammende, in Berlin lebende Tonsetzer ringt noch zu sehr mit Problemen, gestaltet aber schon jetzt persönlich und fesselnd. Die ungewöhnliche Anordnung der durchweg kurzen Sätze ist: Langsam, Lebhaft, Sehr langsam, Lebhaft. — Entschiedene Beachtung verdient *E. Bohnke* mit seinem Konzert Wk. 14. Das von grimmigem

Humor erfüllte Finale, zu dem ein Lüftchen aus dem Schlußsatz von Brahms' erstem, in der gleichen Tonart stehendem Konzert herüberweht, hält sich an die klassische Rondoform, während der knappe erste Satz frei, aber durchaus logisch geformt ist und sich dabei ganz auf ein monumentales Thema stützt, das bisweilen nach Art einer Passacaglia abgewandelt wird. Einen ungemein wirkungsvollen Gegensatz zu dem ans Dämonische streifenden ersten Satz bildet der langsame zweite in Fis dur, der in seinem Hauptteil schlicht und mild ist, aber auch einen Aufschwung von großer Leidenschaftlichkeit in sich birgt. — Wie das Konzert von Bohnke ist das in C dur von *J. Kopsch* noch Manuskript. Ein frischer Zug geht durch das Ganze, fühlbar gleich im marschmäßigen ersten Thema. Die formale Anlage ist persönlich, doch ohne den Eindruck der Willkür zu erwecken, die thematische Verarbeitung kunstreich; gutes Gleichgewicht herrscht zwischen dem Orchester und dem mitunter fast gesucht schwierigen, aber bei voller Beherrschung durch den Pianisten zweifelsohne auch dankbaren Solopart.

Das Konzert in C dur für großes Orchester mit obligatem Klavier (Zumsteeg 1913) von *A. Halm* gehört kaum hierher, weil der Komponist das Klavier bewußt nur als — wenn auch bedeutungsvolles — Orchesterinstrument behandelt. Annähernd zweihundert Jahre war das Klavier aus dem Orchester verschwunden; dem Bestreben, es dem Orchester wieder einzuverleihen (wenn auch auf andere als die alte Art des Continuo), begegnet man neuerdings nicht selten. Zu den interessantesten ersten Versuchen (zu Anfang unseres Jahrhunderts) dürften *E. Wolf-Ferraris* „La vita nuova" und *Strauß'* „Ariadne" zählen.

Klavierkonzerte österreichischer Tonsetzer hat man bei uns in den letzten Jahren manchmal gehört: das farbige und schwungvolle, aber auch schwülstige und geschwätzige Romantische Konzert E dur des in Wien lebenden Steiermärkers *J. Marx* (Universaledition), das straffer geformte, im übrigen ebenfalls äußerlich wirkungsvolle, aber nicht tieflotende Sinfonische Konzert Wk. 4 des jetzt in Darmstadt als Opernkapellmeister tätigen *J. Rosenstock* (Universaledition) und die durch bescheidene Haltung für sich einnehmende, in der Erfindung unpersönliche Sinfonietta für Klavier und Orchester mit Mezzosopransolo Wk. 10 (Doblinger 1924) von dem Salzburger *J. Meßner.* Mit diesem Werk hat eine gewisse Aehnlichkeit des Tirolers *E. Schennich* Fantasia ecstatica für Klavier und Streichorchester (Doblinger 1925); auch da sind Wille und Gesinnung stärker als die spezifisch musikalische Eingebung. Ein Kammerkonzert Wk. 55 von *R. v. Mojsisovics,* vor nicht langer Zeit in seiner Heimat Graz uraufgeführt, ist noch Handschrift.

Von einem älteren Wiener, *E. Schütt,* war schon in der Einleitung die Rede, ebenso von dem Schweizer *H. Huber.* Von den schweizerischen Tonsetzern wird, scheint es, das Klavierkonzert wenig gepflegt. Die Westschweiz wird noch im Anschluß an Frankreich Erwähnung finden. Vom Konzert Wk. 15 des Holländers *J. Brandts-Buys* (Schlesinger) steht namentlich der erste Satz über dem Durchschnitt; aber seine Achillesferse ist die lyrische Erfindung (Gesangsthemen!). Was die skandinavischen Länder anbelangt, so habe ich schon bei der Besprechung der zweihändigen Musik ohne Orchester angedeutet, daß sie durch ihre Literatur vorteilhafter als durch ihre Musik vertreten werden. Unter den Klavierkonzerten überwiegen die kalten, prahlerischen: Werk 28 (Hain) des Dänen *L. Schytte* († 1909), das einst vielgespielte kurzatmige Werk 16 (Peters) von *E. Grieg* († 1907), Werk 6 (Hansen) von *Chr. Sinding* und Werk 6 (Breitkopf & Härtel 1903) von *H. Cleve.* Die drei letzten Komponisten sind Norweger. Thematisch dürftig und nicht einmal klanglich besonders anregend ist auch das Konzert „Der Fluß" Werk 33 von *S. Palmgren* (Hansen 1914), dem nächst Sibelius bekanntesten finnischen Tonsetzer. Unter den schwedischen Konzerten dürften die von W. *Stenhammar* in erster Linie zu nennen sein.

Der Engländer *D. F. Tovey* ist keine starke Persönlichkeit; er hat ein gediegenes, brahmsisch gefärbtes Konzert veröffentlicht (Wk. 15, Schott 1906). Mehr Eigenart könnte man dem mir nicht bekannten Klavierkonzert seines Landsmannes *Fr. Delius* zutrauen. Von den Komponisten jenseits des Kanals genießt den größten Ruf *C. Scott.* Besonders rhythmisch und infolge unendlicher asthmatischer Sequenzen herrscht in seinem C dur-Konzert (Schott 1922) eine einschläfernde Gleichförmigkeit, die an Opiumrausch denken läßt, zumal da diese Musik — bildlich gesprochen — arm an Handlung, allzu „verständlich" ist; erst im Finale geht ein bißchen etwas vor. Von den zwei Konzerten des Nordamerikaners *E. Mac Dowell* († 1908) ist das zweite (Wk. 23, Breitkopf & Härtel) das bedeutendere, zwar ein Virtuosenkonzert, aber eines, das diesen Standpunkt nicht zu einseitig und aufdringlich betont; da Klaviersatz und Instrumentierung gleich gut gelungen sind, wundert man sich, daß es bei uns kaum gespielt wird. Auch in der Phantastischen Suite Werk 7 von *E. Schelling,* einem jüngeren Landsmann Mac Dowells, sind Indianermelodien und -rhythmen pikant verarbeitet; die Instrumentierung ist noch farbiger, aber bisweilen zu stark. Bei solcher Stimmungsmusik ohne rechten Gehalt müßte der langsame Satz kürzer sein: wer wenig zu sagen hat, soll nicht lange reden.

Die beiden größten älteren französischen Tondichter unserer Epoche, Franck († 1890) und St.-Saëns († 1921), zwei ganz gegensätzliche Erscheinungen, habe ich bereits in früheren Abschnitten kurz zu charakterisieren ver-

sucht. In *C. Francks* Sinfonischen Variationen (Litolff) sind die letzten Variationen lange nicht so gut wie die ersten; aber das schlicht-innige Thema läßt unfehlbar auf eine Künstlernatur schließen, deren starke und ursprüngliche Quelle in ihrer edlen Menschlichkeit zu suchen ist, und auch die rezitativisch eindringliche Introduktion ist von warmem Atem beseelt. Ein anderes Werk Francks, „Les Djinns", sinfonische Dichtung für Klavier und Orchester (Litolff), kann kaum besonders empfohlen werden. *C. Saint-Saëns* hat nicht weniger als fünf Klavierkonzerte [1], eine „Rhapsodie d'Auvergne" und eine Fantasie „Afrika" geschrieben (alles bei Durand). Diese Sachen sind meines Erachtens ideale Virtuosenkonzerte: außerordentlich brillant, aber nicht aufgeblasen; elegant und doch nicht seicht; Form im ganzen sowie Einzeldiktion stets persönlich reizvoll, von einer ungewöhnlichen instinktiven Sicherheit; manches, z. B. der langsame Satz des ersten Konzerts und die Fantasie, trägt eine besondere Note durch exotisches Kolorit. Das zweite Konzert (g moll) wird in Deutschland am häufigsten gespielt; das vierte (c moll) hat ebenso viele Vorzüge, und das dritte (Es dur) steht nur wenig dahinter zurück. Im übrigen haben sich französische Klavierkonzerte bei uns kaum eingebürgert. *G. Pierné*, in Deutschland nur durch sein Oratorium „Kinderkreuzzug" bekannt, soll eines in c moll geschrieben haben. Das Konzertstück der *C. Chaminade* (Durand) ist bei reicher Farbenpalette oberflächlich. Einen Saloneinschlag hat auch das klangvoll instrumentierte Konzertstück Wk. 14 des Westschweizers *E. R. Blanchet* (Rózsavölgyi 1911), das auf mäßig impressionistische Art pastoralen Stimmungen Raum gibt. (Schluß folgt.)

[1] Bis zu Beethovens Zeit war das allerdings nicht viel.

Franz Seraphinus Lauska / Von Bruno Weigl (Brünn)

Ein Beitrag zur Musikgeschichte zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts [1]

Sieht man Berichte in musikalischen Fachblättern, Zeitungsnachrichten oder Verlagskataloge aus dem Ende des 18. und ersten Viertel des 19. Jahrhunderts aufmerksam durch, so wird man als Endergebnis konstatieren können, daß Werke von kleineren, vermittelnden Talenten in Deutschland nur eine kleine, unwesentliche Rolle spielten, während der Musikalienmarkt, die Konzertprogramme und die Hausmusik (im besten Sinne des Wortes) fast ausschließlich von den Schöpfungen unserer großen klassischen Meister Haydn, Mozart und Beethoven und — was das erste Viertel des 19. Jahrhunderts betrifft — des Romantikers C. M. von Weber erfüllten. Dasselbe, was sich später gelegentlich der allgemeinen Anerkennung Wagners ereignete, fand seinerzeit sein natürliches, wenn auch nicht gerechtes Vorspiel. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn ein Künstler im Range des Meyerbeer-Lehrers Fr. Lauska, dessen Schaffen, dessen Konzert- und Lehrtätigkeit in eine Zeit fielen, wo Beethoven bereits am Zenith seines Ruhmes und Weber an den ersten Stufen zu seiner Meisterschaft standen, trotz außergewöhnlicher lokaler Erfolge nur unzureichend gewürdigt und nach seinem Tode (trotz Hinterlassung einer großen Zahl wertvoller Kompositionen) über seinen Namen achtlos hinweggegangen wurde, da Größere als er die Begeisterung ihres Volkes ganz und voll für sich in Anspruch nahmen und somit für ihn keinen Raum neben sich ließen. Der Fall der Konsumierung kleinerer Talente durch große, überragende ist gerade bei Lauska außerordentlich bezeichnend, da sich über dieses Künstlers Leben und Schaffen fast alle Daten verwischt haben und gegenwärtig nur aus einzelnen verstaubten Nachrichten, aus kurzen, meist unzutreffenden lexikalischen Notizen, aus Pflicht-Nekrologen, die nur wenig Persönliches enthalten, oder aus gelegentlichen Aufzeichnungen zeitgenössischer Künstler zusammengetragen werden konnten.

Am wahrheitsgetreuesten schildert den Lebenslauf Lauskas ein Artikel in Ledeburs Tonkünstlerlexikon Berlins sowie ein von J. P. Schmidt (ehemaliger Schüler Lauskas, * 8. IX. 1779 zu Königsberg, † 9. V. 1853 zu Berlin. War k. preuß. Hofrat und Musikschriftsteller) verfaßter Nekrolog in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung (1825, II. Jahrg., S. 155). Diesen beiden Quellen zufolge wurde Lauska (mit dem Vornamen Franz Seraphinus) am 13. Jänner 1764 zu Brünn (in Mähren) als Sohn eines kaiserl. Domänenrates geboren. Für den gleichen Beruf bestimmt wie sein Vater, erhielt er — wahrscheinlich in einem der sich mit wissenschaftlicher Erziehung befassenden Klöster Brünns — gediegenen Unterricht in allen für sein späteres Fortkommen notwendigen Studienfächern, bis er es schließlich zum Baccalaureus (Absolvent einer theologischen oder philosophischen Fakultät) brachte. Zufolge seiner sich schon frühzeitig entwickelnden Neigung zur Musik ließ ihn sein Vater neben seinen Schulstudien auch das Klavier- und Orgelspiel erlernen und sandte ihn — als er sah, daß er sich immer mehr von seinem künftigen praktischen Berufe zurückzog — seiner heißen Vorliebe zur Musik wegen im Jahre 1784 zu dem berühmten

[1] Da Lauskas Todestag auf den 18. April 1825 fällt, so war das Erscheinen dieses Aufsatzes anläßlich der 100. Wiederkehr dieses Tages bereits vor einem Jahr in Aussicht genommen, was jedoch technische Umstände verhinderten. Wir bringen den Aufsatz nun auf denselben Zeitpunkt in diesem Jahr.
Die Schriftleitung.

Kontrapunktiker und nachmaligen Beethoven-Lehrer Johann Georg Albrechtsberger nach Wien, um ihm eine gründliche theoretische Ausbildung auf die von ihm erwählte Künstlerlaufbahn mitzugeben. Welche Lehrer Lauska zunächst in Brünn und später in Wien gehabt haben mochte, konnte bis jetzt nicht einwandfrei ermittelt werden; da sich jedoch der Künstler auf seinen Hamburger Konzertprogrammen als Mozart-Schüler bezeichnete, so besteht — trotzdem sich diese Nachricht noch nirgends auf ihre Richtigkeit hin nachprüfen ließ — kein Grund, an derselben zu zweifeln, insolange wir nicht durch andere authentische Quellen eines Besseren belehrt werden. Die erste Anstellung erhielt Lauska in Rom, wo er als Klavierspieler in den Dienst des Herzogs von Serbelloni trat. Im Jahre 1788 ging er nach Deutschland, verbrachte sechs Jahre als Kammermusikus in kurpfälzischen Diensten, reiste 1794 nach Hamburg, wo er sich bis 1795 aufgehalten zu haben scheint, um sich dann in den Jahren 1795—1798 als Lehrer und Konzertspieler in Kopenhagen niederzulassen. Die einzig sicheren Nachrichten über den Kopenhagener Aufenthalt Lauskas sind in dem Jahrgang 1799 der Leipziger allgemeinen Musikzeitung enthalten, in deren Berichten besonders die pianistische Tätigkeit des Künstlers während des obenzitierten Zeitraumes hervorgehoben wird. Zugleich geht aus der 1890 erschienenen „Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg" von J. Sittard (S. 185) hervor, daß er 1796 eine Kunstreise nach Hamburg unternahm, wo er am 9. und 30. Oktober, am 20. und 30. November und noch im nächsten Jahre, am 15. Jänner 1797, als Klaviervirtuose auftrat. Hierzu weiß noch J. P. Schmidt zu berichten, daß sich seine damaligen, stets von großem Erfolg begleiteten Konzertreisen auch auf St. Petersburg, Riga, Königsberg und Berlin erstreckten. 1798 ließ er sich in Berlin nieder, wo er — eine länger andauernde Reise nach Italien ausgenommen — bis zu seinem Tode verblieb. Dort entfaltete er neben seinem künstlerischen Schaffen vor allem eine pädagogische Tätigkeit, die ihn berühmt und gefeiert machte. Auch Gerber bezeichnete ihn in seinem Lexikon als einen der „besten, geschätztesten Lehrer des Pianoforte" in Berlin. Er war sogar derart beliebt, daß er den Unterricht von fast allen Prinzen und Prinzessinnen des königlich preußischen Hauses übertragen erhielt. Daß diese damals als hohe Auszeichnung geltende Tätigkeit Lauska die Türen zu den gebildetsten und angesehensten Häusern Berlins öffnete, wird wohl niemand bezweifeln. Es ist darum nicht Wunder zu nehmen, daß ihm auch der reiche Bankier Jakob Herz Beer seinen noch nicht sechs Jahre alten (siehe Meyerbeer-Biographie von Dr. G. Kapp, V. Aufl. S. 22/23) Sohn Giacomo zum Unterricht im Klavierspiele anvertraute. Lauska nahm sich des hochbegabten Knaben besonders an und förderte ihn derart, daß er bereits mit neun Jahren am 14. Oktober 1800 in einem der Patzigschen Konzerte in Berlin öffentlich auftreten und durch den Vortrag des Mozartschen d moll-Konzertes und von Klaviervariationen Lauskas außergewöhnlichen Erfolg erringen konnte [1].

Bezüglich des Berliner Aufenthaltes Lauskas sind nur noch wenige Daten hervorzuheben. Bestimmt konnte nur noch festgestellt werden, daß er 1799 der Berliner Singakademie, sowie am 4. Juli 1809 der von Zelter begründeten Liedertafel als Mitglied beitrat und daß ihn diese Mitgliedschaften des öfteren zum Vertonen von Chören anregten. Vier Jahre vor seinem Tode, somit im Jahre 1821 unternahm er — wie aus drei von dem Berliner Antiquariate L. Liepmannssohn zum Verkaufe ausgebotenen Brief-Manuskripten hervorgeht — eine ziemlich lang ausgedehnte Italienreise nach Rom und Neapel, wohl aus dem Grunde, um als gereifter Künstler noch einmal alle jene Orte wiederzubesuchen, die einst Stätten seiner ersten künstlerischen Tätigkeit waren. Erwiesen ist es, daß er bereits am 13. XII. 1821 in Rom weilte, da das obenangeführte Antiquariat in seinem Kataloge 174 zwei Briefe vom 13. und 14. XII. 1821 „aus der ewigen Stadt" anzeigte, von denen der erste an den Verlag Peters in Leipzig, der zweite an einen unbekannten Empfänger gerichtet ist. Ein ebendort angeführter Brief vom 24. III. d. J. sowie zwei Briefe L. van Beethovens an seinen Verleger M. Schlesinger in Berlin vom 7. VI. und 6. VII. d. J. bestätigen, daß Lauska zu dieser Zeit noch in Berlin war, so daß der Antritt der Italienreise wahrscheinlich in den ersten Herbstmonaten erfolgt sein dürfte.

Mit den beiden letztgenannten Beethoven-Briefen

[1] Hier stößt man nun auf einen Widerspruch zwischen den Angaben Dr. Kapps, Ledeburs und Schmidts, die insolange keine Klärung finden können, als nicht weitere Forschungen über Lauskas Berliner Aufenthalt vorliegen. Wenn Lauska, wie Ledebur anführt, 1798 nach Berlin gekommen ist, so war Meyerbeer (geb. 5. Sept. 1791), als er 1800 zum ersen Male öffentlich spielte, wohl neunjährig, muß aber schon sieben Jahre alt gewesen sein, als er bei Lauska seinen Klavierunterricht begann. Wenn aber Dr. Kapp behauptet, daß Meyerbeer, noch ehe er das sechste Jahr vollendete, Lauskas Unterricht genossen hat, so mußte Lauska schon vor dem 5. IX. 1797 nach Berlin gekommen sein, was wiederum andererseits im Widerspruch zu den Kopenhagener Berichten der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung stände. Es bliebe nur noch die Möglichkeit offen, daß unser Künstler Berlin sofort nach seinem letzten Konzert in Hamburg (15. I. 1797) aufgesucht und Meyerbeer noch vor dem September 1797 zum Schüler erhalten hätte. Die von der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung gemeldeten Kopenhagener Konzerte *nach* dem Jahre 1797 konnte ja Lauska sehr leicht auch von Berlin aus unternommen haben. Da auch keine Briefe aus dieser Zeit ausfindig gemacht werden konnten, deren Inhalt in diese auch für die musikalische Erziehung Meyerbeers wichtige Lebensperiode Lauskas Licht zu tragen imstande wären, so muß vorläufig mit den oben angeführten Angaben, so widersprechend sie auch sein mögen, vorlieb genommen werden.

kommen wir auf die Beziehungen Lauskas zu Beethoven zu sprechen. Im ersten Briefe ist Lauska in folgender Beziehung genannt: „... Leider erhielt ich erst vor einigen Tagen, indem ich noch von Wien entfernt war, Ihre Zuschickung, ich glaubte nun nach den gütigen Bemühungen des Herrn Lauska bald und geschwinde mit der Korrektur fertig zu werden ..." „P. S. Ich weiß, H. Lauska wird es mir nicht abschlagen, wenn ich ihn bitte, doch auch die Liedkorrektur [1] gütigst mit zu besorgen. Es ist mir ungemein leid, daß Ihnen durch mein Manuskript Aufenthalt gemacht worden ist ..." In dem zweiten, einen Monat später datierten Brief tritt der Name Lauskas nur vorübergehend auf: „... Herr Lauska, dem ich mich empfehle, bitte sorgsam nachzusehen ...". Beidemale ist hier Lauska in engere Beziehung zur Herausgabe von Werken des bereits überall berühmten Wiener Meisters gesetzt. Wenn Beethoven daher Lauska zur Durchsicht von Korrekturen einzelner seiner Werke, an deren fehlerfreien Herausgabe ihm sehr gelegen war, heranzog, so mußte er jedenfalls eine hohe Meinung von dessen musikalischem Können und der Gründlichkeit wie Verläßlichkeit seiner Arbeiten besitzen und sich wenigstens einmal bereits hiervon überzeugt haben. Ob sich nun die beiden Künstler persönlich gekannt haben oder nur schriftlich miteinander verkehrten, kann nicht eher mit Bestimmtheit ausfindig gemacht werden, ehe nicht Lauskas Nachlaß der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Denn während der Studienzeit Lauskas bei Albrechtsberger in Wien, die sich bestenfalls bis zum Jahre 1786 erstreckt hat, konnte derselbe nicht mit Beethoven bekannt geworden sein, da der Letztere erst 1787 zum ersten Male und zwar nur vorübergehend in Wien weilte, seinen Unterricht bei Albrechtsberger aber sogar erst 1794, demnach während seines seit 1792 währenden ständigen Aufenthaltes in Wien, aufnahm. In dieser Hinsicht sind auch die Angaben Frimmels und Gerbers, die die Studienzeit Lauskas in Wien vom Jahre 1804 an datieren, unrichtig, da Lauska im Jahre 1792 bereits als „attaché à la musique de chambre de l'électeur de Bavarie" (Fétis) angestellt war. Dem Namen nach dürfte jedoch Beethoven bereits Lauska gekannt haben, da der Letztere zehn Jahre früher Schüler des gleichen Lehrers gewesen ist. Eine persönliche Bekanntschaft kann deshalb nur aus den Jahren der Konzertreisen Lauskas, gelegentlich welcher er auch Wien berührt haben soll, oder aus dem Jahre 1796 stammen, als Beethoven sich für längere Zeit in Berlin aufhielt (vorausgesetzt, daß Lauska gerade daselbst anwesend war). Ob Lauska auf seinem Wege nach Italien Beethoven in Wien aufgesucht hat, um eine persönliche Begegnung herbeizuführen bezw. eine bereits vorhanden gewesene Bekanntschaft zu erneuern, kann ebenso wenig festgestellt werden.

[1] Es handelt sich da um die Korrekturen der Klaviersonate Op. 109 und der Sammlung der „Schottischen Lieder" Op. 108.

Engere Beziehungen knüpften Lauska vor allem an C. M. von Weber, der seiner Hochschätzung gegenüber Lauska durch die Widmung seiner As dur-Klaviersonate Op. 39 beredten Ausdruck gab [1]. Daß es auch Freundschaft war, die Weber zu dieser Widmung veranlaßte, beweist der Wortlaut derselben: „En marque d'estime et d'amitié à Monsieur François Lauska, Compositeur et Professeur de piano à Berlin". In Weber's Tagebuche ist am 21. Dezember 1816 über die Ueberreichung dieser Sonate (deren Erstexemplar Weber an diesem Tage von seinem Verleger erhalten haben dürfte) zu lesen: „Bei Lauska und ihm dedizierte Sonate in As gebracht, worüber er eine unendliche Freude gehabt; sie ihm vorgespielt." Lauska hat sich seinem Freunde gegenüber bald darauf durch die Zueignung seiner großen, bei Peters in Leipzig erschienenen Klaviersonate in B dur Op. 41 (dédié à Monsieur Ch. M. Weber, Maître de la Chapelle d. S. M. le roi de Sachse en témoignage d'estime et d'amitié) erkenntlich gezeigt.

Daß Lauska nicht nur am Berliner Hofe, sondern auch in der vornehmsten Gesellschaft dieser Stadt verkehrte und überall ein gern gesehener, hochgeschätzter Gast war, beweist der Umstand, daß er sich oft bei dem, seinerzeit in Berlin hochangesehenen Kgl. Geheimen Medizinalrat und Professor an der Universität Heinrich Lichtenstein (der zugleich auch als hervorragender Naturforscher, begeisterter Musikliebhaber und Webers intimster Freund bezeichnet wird) sehen ließ und dort sogar bei einem kleinen Feste anwesend war, das Lichtenstein im engsten Kreise anläßlich der Verlobung Webers mit der Sängerin Caroline Brandt veranstaltete. An Stelle der gegenseitigen Wertschätzung trat allmählich eine innige, bewährte Freundschaft zwischen Lichtenstein und Lauska, zu der der Letztere jedenfalls durch die Widmung seiner Sonate brillante für Klavier in C dur Op. 37 an Lichtensteins Gemahlin Viktoria (geborene Hotho) den äußeren Anstoß gab.

Lauska war verheiratet; das geht aus dem Capriccio und Polonaise für Klavier in c moll Op. 36 hervor, das am Titelblatt mit den Worten „Seiner geliebten Gattin gewidmet" überschrieben ist. Wer seine Frau gewesen ist und wann seine Verheiratung erfolgt ist, kann mangels an diesbezüglichen Berichten nicht angegeben werden. Nach der Opuszahl des Capriccios zu schließen, muß seine Vermählung vor dem Jahre 1816 stattgefunden haben.

Wenige Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien starb

[1] C. M. von Weber reiste bekanntlich mit seiner Braut, der Sängerin Caroline Brandt im Sommer 1816 nach Berlin, um daselbst seine am 22. XII. 1815 mit durchschlagendem Erfolg in Prag gegebene Kantate „Kampf und Sieg" (Op. 44) am 18. und 23. Juni 1816 zur Aufführung zu bringen.

Lauska in Berlin am 18. April 1825 im 61. Lebensjahre. „An seinem Grabe (Kirchhof nahe dem Oranienburger Tor) ward sein am letzten erlebten Karfreitage komponiertes Werk ‚Quando corpus morietur' gesungen, und auch in der Singakademie fand eine Gedächtnisfeier für ihn statt." (Ledebur.)

Ueber Lauskas pädagogische Tätigkeit und über seine Konzertreisen wurde bereits im Verlaufe des Artikels gesprochen. Nachzutragen sind noch die Urteile der Zeitgenossen über seine pianistischen Fertigkeiten. In dieser Hinsicht berichtet C. W. von Weber in einem seiner vielen Briefe an Lichtenstein, in dem er Lauskas Spiel als „gemütvoll, höchst korrekt und natürlich" bezeichnet. Mit dieser Nachricht übereinstimmend ist ein in der Leipziger Allg. Musikzeitung vom Juli 1815 enthaltenes Urteil, das folgenden Wortlaut besitzt: „Lauska hat sich in Berlin ein wahres und folgenreiches Verdienst erworben; er hat das als Klavierspieler, durch seinen soliden, rechtlichen, aber auch geschmackvollen, äußerst netten und reinlichen Vortrag, der als *Muster* diente, und dem wilden, unsauberen Rasen der einen, sowie dem matten, süßlichen Klimpern der anderen Partei die Wage hielt — und als sorgsamer, erfahrener Lehrer, der die besten Klavierspieler und -spielerinnen der Residenz wenigstens zum größeren Teile gebildet hat . . . . .". Ueber Lauskas Fantasieren am Klavier und dessen Klavierspiel zugleich berichtet jedoch am ausführlichsten dessen einstiger Schüler J. P. Schmidt in seinem bereits zitierten Nekrolog: „Lauskas Fantasien auf dem Klavier enthielten meistens eine Reihenfolge lieblicher Gedanken, die durch ein lebhaftes Gefühl des Augenblicks zu einer angenehmen Einheit verschmolzen, und durch Virtuosität und Anwendung und glückliche Ueberwindung der für seine Kunstepoche bedeutenden technischen Schwierigkeiten noch mehr hervorgehoben wurden. Der erfahrene Spieler kannte die Gewalt seines Instrumentes genau und benutzte wahrscheinlich noch von Dussek, Woelfl und Hummel den Effekt des Flügelpianofortes der linken Hand, bei gleichzeitiger Anwendung der verschiedenen Züge. Vorzüglich liebte Lauska Terzen-, Sextenläufe und Doppeltriller ... Am kühnsten erhob sich seine Fantasie zu wahrer Begeisterung, wenn er vor Kennern, noch mehr, wenn er vor wenigen Freunden unaufgefordert in voller Seelenheiterkeit sich zu Hause an sein Instrument setzte, um sich in seiner ganzen Wärme auszusprechen. Nur in solchen Momenten der Begeisterung erkannte man eigentlich Lauskas realen Künstlerberuf." Nachdem nun Schmidt auf seine Eigenschaften als Pädagoge zu sprechen kommt, schildert er Lauskas persönliche Qualitäten: „Als Mensch war Lauska von einer seltsamen Klarheit, Offenheit und Redlichkeit der Gesinnung, zugleich von wohlwollender Gemütlichkeit, frei von Egoismus, Neid und Parteisucht. Bei aller Sanftheit war er nicht ohne Feuer, vielmehr von dem lebhaftesten Gefühl für Recht und Unrecht beseelt und stets bereit, dies Gefühl gegen jeden ohne Rücksicht zu bekennen und jede Sache mit ihrem rechten Namen zu benennen, dabei aber stets ohne Bitterkeit, mit Hintansetzung und Verleugnung seines eigenen Interesses."

Lauska hat eine große Menge von Werken geschrieben, die fast alle (auch mehrfach) verlegt wurden und sich überall großer Beliebtheit erfreuten. Wie es kam, daß heute bereits alle in Vergessenheit gerieten, während sich solche von Dussek, Clementi, Hummel und Weber als noch heute zugkräftig erweisen, ist unerfindlich, um so mehr als sie den Schöpfungen derselben nicht nur gleichwertig waren, sondern (mit Ausnahme Webers) sie vielmehr an Erfindung und Wohllaut zumeist übertrafen. Denn daß sie nicht genügend Persönlichkeit zeigten, um schulebildend zu wirken, darf nicht als einziger Grund angesehen werden, da ja auch Dussek, Clementi und Hummel sich keines individuellen Stiles bedienten. Die eigentliche Ursache, warum man sich zu Lauskas Schaffen nicht intensiver bekennen wollte, liegt vielmehr darin, daß sich dieser Künstler in seinen Hauptwerken zwischen den Klassizismus und zwischen die durch Weber angebahnte Romantik stellte. In dem Maße, als Webers Stern aufzugehen begann, mußte demnach Lauskas Lebenswerk verblassen, da der bei weitem originellere und zugleich richtungbegründende Meister alle Aufmerksamkeit auf sich zog. Lauskas Zeit dürfte aber noch kommen und zwar dann, bis wir einen größeren Abstand von der Romantik gefunden haben werden. Dann werden sie wiederentdeckt, wiedergeschätzt und wiedergespielt werden, ähnlich wie man heute einen Nardini, Abaco, Porpora und so viele, die im Schatten großer Meister gestanden sind, wieder ans Tageslicht zieht. — Wie etwa jene von Dussek, Cramer und Clementi, muß man auch die Werke Lauskas in zwei Gruppen teilen und zwar in Kunstwerke und Uebungsstücke. Zu den ersteren werden namentlich der größte Teil der Sonaten (besonders die als „groß" bezeichneten), die Konzertrondos und Capriccios, zu den letzteren die kleineren, als „mittelschwer" bezeichneten oder seinen Schülern gewidmeten Sonaten, die einfachen Rondos, die schlichten Variationen und Divertissements zu zählen sein. In der Folge sei eine nach den verschiedenen Gattungen geordnete Uebersicht über die mir bekannt gewordenen Werke Lauskas angeschlossen, wobei bemerkt wird, daß die Opus 12 bis 17 und 22 vom Komponisten nicht in Druck gegeben wurden. Natürlicherweise kann diese Zusammenstellung keinen Anspruch auf unbedingte Vollständigkeit erheben, da sie nur nach den Angaben von Zeitgenossen und nach den in den größten Bibliotheken enthaltenen Exemplaren angefertigt werden konnte. Dementsprechend schrieb Lauska: 23 Klaviersonaten (Op. 1, 5, 6, 7, 9,

10, 11, 19 [3 Sonaten], 20, 21, 24, 26, 30, 34, 35, 37, 41, 43, 45, 46); 1 Fantasie (Op. 40); 2 Capriccios (Op. 32, 38); 5 Hefte Rondos (Op. 3, 4, 23, 44, ohne Opuszahl La Bagatella); 3 Polonaisen (Op. 25, 29, 42); 2 Rondos und Polonaisen (Op. 27, 36); 4 Hefte Variationen (Op. 8, ohne Opuszahl; 6 Variationen, 8 Variationen, Introduktion und Variation in F); 6 Walzer; 6 Fackeltänze; kleine Stücke (Menuett varié, Lied von der Lanze, Gebet in Tönen [letzte Komposition]); 1 Sonate vierhändig (Op. 31); kleine vierhändige Stücke (6 leichte und angenehme Stücke, Polonaise facile, 2 petits Rondeaux, Valse); 1 Fackeltanz für Trompeten, Posaunen und Pauken; 1 Violinsonate (Op. 18); 1 Cellosonate (Op. 28); Cellostücke (Op. 39); Lieder Op. 2, ohne Opuszahl (12 Lieder, 3 einzelne Lieder und 4 in Sammelbänden abgedrukte Lieder); 9 Männerchöre; 1 gemischter Chor „Quando corpus morietur"; Uebungsstücke (Op. 33, Petites pièces doigtées, 12 Divertissements); Kleine praktische Klavierschule (von Lauska und Beczwarzowsky herausgegeben).

Zum Beschlusse möchte ich noch an die Leser dieser Abhandlung die höfliche Bitte richten, mich für den Fall, als sie im Besitze von ausführlicherem biographischen und bibliographischen Material, von Briefen etc. dieses Künstlers sind, zwecks Zustandekommen einer Monographie über Lauska dadurch zu unterstützen, daß sie mich von dem Vorhandensein derartiger für mich außerordentlich wichtiger Dokumente in Kenntnis setzen, bezw. sie mir in Abschriften zukommen lassen. (Adresse: Brünn, Schwarzfeldgasse 39 a.)

Zwei Duos für Violine und Viola von W. A. Mozart

Von Dr. WILLY FRÖHLICH (Ulm)

Mozarts Hilfsbereitschaft ist bekannt: in vielen Fällen ist er Bedrängten und wirtschaftlich Schwachen ein uneigennütziger Helfer gewesen; wir verdanken dieser rührenden Menschenliebe des Mannes, der selbst nie aus den wirtschaftlichen Nöten herauskam, die Zauberflöte. Seiner Hilfsbereitschaft verdankt die Nachwelt auch ein kleineres Werk, das im Verhältnis zu seiner Bedeutung nur allzusehr vergessen ist: die beiden Duos für Violine und Viola (Köchel No. 423 u. 424) aus dem Jahre 1783. Michael Haydn hatte von seinem Brotherrn, dem Erzbischof von Salzburg, den Auftrag erhalten, 6 Sonaten für Violine und Viola zu liefern. Mitten in der Arbeit wurde Haydn krank; der Erzbischof drohte mit Dienstentlassung, die Not war groß; da sprang Mozart ein; er lieferte die noch fehlenden Stücke, die dem Erzbischof unter Haydns Namen übergeben wurden. Das ist die Entstehungsgeschichte der beiden Duos. Diese beiden Werke, die ich unbedingt mit zu dem Besten rechne, was Mozart auf kammermusikalischem Gebiete geschrieben hat, scheinen heutzutage nur eine geringe Verbreitung zu haben; abgesehen von ihrer Wichtigkeit für den Unterricht, worauf ich noch zurückkommen möchte, dürften unsere Kammermusikvereinigungen mehr wie bisher diese herrlichen Schöpfungen berücksichtigen. Weniger eignen sich Joseph Haydns sechs Duos für Violine und Viola für den Vortrag im Konzertsaal und Michael Haydns vier Sonaten für Violine und Viola kommen nur noch für den Unterricht in Betracht. Die wertvolle Literatur für zwei Streichinstrumente ist sehr spärlich. Wohl findet man Duos für zwei Violinen in großer Zahl, doch sind die meisten der sich in Katalogen oder im Gebrauch vorfindenden Werke instruktiver Art, ohne den geringsten musikalischen Ansprüchen zu genügen. Außer Spohrs und Viottis Duos für zwei Violinen sind mir keine Werke dieser Gattung bekannt, die als Kammermusik im Sinne der sonst üblichen Trio- und Quartettliteratur anzusprechen wären. Die meisten scheinen nur flüchtig für den Unterricht zusammengeschrieben zu sein von Leuten, die wohl als Geiger von Bedeutung sind, deren kompositorische Fähigkeiten aber dieser überaus schwierigen Aufgabe nicht im mindesten gewachsen sind. Die Literatur für zwei Streichinstrumente bleibt also auf die wenigen Werke von Mozart und Jos. Haydn beschränkt. Von den Haydnschen Sonaten für Violine und Viola kenne ich nur eine Ausgabe von André (Offenbach), die nur drei der Sonaten enthält; die andern drei, die nach Pohls Angabe bei Artaria (Wien) erschienen sind, habe ich noch nicht zu Gesicht bekommen. Es wäre sehr zu wünschen, daß alle sechs Sonaten in einer mustergültigen Ausgabe erscheinen würden, um sie so der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Alle anderen Duos, von Haydn und Mozart, die im Handel erscheinen, sind nachweislich Bearbeitungen aus Sonaten, Streichquartetten und Baritonstücken.

Die Mozartschen Duos sind leider in keiner der mir bekannten Ausgaben in Partitur gedruckt; um sie zu verlebendigen, würde auch das bloße Lesen nicht genügen. Die ganz eminente Vitalität dieser Stücke kann auch nur vom lebendigen Klang aus erfaßt werden. Darin besteht das Geheimnis der Musik für Streichinstrumente, daß sie mehr als jede andere Musik das Spiel des Weltwillens ist. Die Welt als Gleichnis weicht der Welt als Spiel der Urkräfte. Die Entwicklung der Streichmusik kann als Entwicklung der Musik schlechthin bewertet werden. Klavier- und auch Orchestermusik (man denke an die Klangmassen Wagners und Strauß') wird mehr oder weniger das Akkordliche in den Vorder-

grund rücken und das eigentliche Primäre der Tonkunst, das Auf und Ab des Melos, das Uebereinander der melodischen Linien (nicht zu verwechseln mit der dadurch nur sekundär zufällig entstehenden Harmonik) wird unbedingt zu kurz kommen. Im Duo, Trio oder Quartett liegt jede Stimme klar zutage, wirkt losgelöst von der uns durch falsche Erziehung geläufigen Harmonik. Die Kontrapunktik wird in diesen edelsten Werken nicht zu einer Farce und zu einer sozusagen „höheren Harmonielehre" herabgedrückt, sondern zum eigentlich musikalischen Prinzip erhoben, Selbst die scheinbar allereinfachsten, tatsächlich nur als harmonische Stützen dienenden Begleitfiguren Mozarts werden in die Urbewegung des schöpferischen Gestaltens einbezogen und dem musikalischen Urgesetz des Melos unterworfen. Die Trennung in polyphone Musik der Meister des musikalischen Barock und in homophone der Vorklassiker und Klassiker ist nur eine ganz allgemein gehaltene Abgrenzung zur besseren historischen Uebersicht mit leider einseitiger Festlegung einzelner Meister. Darüber hinaus möchte ich bei Mozart einen Stil feststellen, der im Prinzip von dem einzigen musikalischen Stil, dem „linearen" Stil nicht abweicht, der nur durch die Einflüsse seiner Zeit modifiziert wird und seine Eigennote findet. Bewegungen wie das „Dramma per musika" der Florentiner oder der neue Stil der vorklassischen Schulen sind im letzten Grunde ein Hinstreben zur Einfachheit und Ausdrucksgewalt der melodischen Linie, deren Gestaltungskraft in beiden Fällen verdunkelt war durch das Uebereinanderschachteln der Kontrapunkte, die nicht mehr dem lebendigen Fluß der Melodielinie, sondern hauptsächlich dem harmonischen Bewußtsein entstammten. Mozart betont das Melos (die Eigenwilligkeit und Kraft der melodischen Linie) in überaus lebendiger Weise. Die Harmonik der Wiener Klassiker ist die allereinfachste, den Gesetzen der Kadenz (die nebenbei gesagt im Quintfall ein melodisches Prinzip darstellt) folgende; die Harmonik wird so, Ausnahmen abgerechnet, Mittel zum Zweck. Die rein äußerliche Art der Klangwirkung und Farbengebung der Romantiker, verbunden mit einer einseitigen Gefühlsschwärmerei und daneben mit einem bis ins Kleinste wachen und das Gefühl sezierenden Bewußtseins, mußte die Musik ihrer Ausdruckskraft berauben und sie ad absurdum führen. Aus der naiven Musik der großen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts wurde die sentimental-intellektuelle der Romantiker und Neuromantiker. Der Begriff „Akkord, Harmonik" wird zum Selbstzweck, zur letzten Verirrung gesteigert durch die Klangschwelgereien der Impressionisten. Vom Standpunkt der überaus feinen Linienführung der großen Meister kann man nur von einer Harmonik als Ergebnis der Linien sprechen. Die Genesis der Harmonik ist die letzte wunderbare Klangerscheinung der Mozartschen Duos für Violine und Viola.

Daß es nicht einer Menge von Füllstimmen bedarf, um ein vollendetes und vor allen Dingen gut klingendes Werk zu schaffen, dafür gibt es keinen besseren Beweis als die herrlich klingenden zweistimmigen Klavierinventionen von Bach oder gar seine Solosonaten für Violine oder Violoncello. Füllstimmen würden die herrliche Schwungkraft der Linien verderben, wie das die Schumannsche und Mendelssohnsche Bearbeitung der Solo-Violinsonaten beweist. Nur von solchen Stücken aus kann die ganze Großartigkeit und Naturkraft des linearen Schaffens in der Musik erfaßt werden, sie allein können zum Vergleich herangezogen werden, wenn es sich um einmalige Werke handelt, wie wir sie in den Mozartschen Duos vor uns haben. Und hier im unbegleiteten Duo für zwei Streicher zeigt sich die große Kunst Mozarts. Er schreibt Linien, Melodien, und die akkordliche Stütze dieser Melodien (wenn man von einer solchen überhaupt noch reden darf) wird zu einer wunderbaren Neubildung, die in sich Höhen- und Tiefenpunkte, Spannungs- und Entspannungsmomente des melodischen Prinzips trägt. Der himmelweite Unterschied zwischen dem Genie und dem soliden Durchschnittstalent einer Epoche macht sich wohl kaum krasser bemerkbar als in den Duos von Mozart und in den Werken gleicher Besetzung von Michael Haydn. Auch Jos. Haydn muß mit seinen Sonaten für Violine und Viola hinter dem jüngeren Meister zurückstehen. Die Viola wird bei Haydn fast durchweg zum begleitenden Instrument, was der Natur und Feinheit der kammermusikalischen Behandlung widerspricht. Die Selbständigkeit der Stimmen in der melodischen Führung, das vollständige Verschmelzen von führenden und ergänzenden Stimmen zur Ganzheit des Gesamteindruckes ist eine von Mozart vielleicht nur im Divertimento für Violine, Viola und Violoncello wieder erreichte Leistung. Diese Höhe der kammermusikalischen und spezifisch Mozartischen gesangsmäßigen Behandlung der Instrumente scheint mir besonders in dem ersten der beiden Duos (Köchel No. 423) erreicht zu sein, das mir künstlerisch wertvoller erscheint, als das zweite in B dur. Mozart zerlegt da, wo er im Klaviersatz in der linken Hand die Begleitung akkordmäßig setzen würde, die Harmonik in ein wunderbares Schweben von Saite zu Saite: das Prinzip der Akkordbrechung weitet sich zum melodischen Prinzip. Die Ausführung durch Streicher bringt natürlich dieses Prinzip viel besser zur Geltung als das Klavier, dessen Gleichartigkeit der Farbengebung der Tod der individuellen Linienführung bedeutet.

In den letzten Jahren scheint eine neue Pflege des unbegleiteten Duos für zwei Streicher einzusetzen; hoffentlich kommt das Interesse für diesen mit Unrecht so lange unbeachtet gebliebenen Kunstzweig nicht nur der Musik im Konzertsaal, sondern auch der Hausmusik und dem Unterricht zugute. Die Auswahl an guten

Duos ist, wie schon oben gesagt, nicht allzu groß (die Spohrschen Duos erfordern schon ziemlich gewandte Spieler). Ich persönlich weise den Duetten für Violine und Viola im Unterricht die Aufgabe zu, auf das Kammermusikspiel vorzubereiten, wozu sie natürlich mehr geeignet sind als Duette für zwei Violinen.

Die Tendenz der Moderne, mit möglichst geringen Mitteln Großes zu sagen, die Abkehr von dem unnatürlichen Schwulst der Farbentopf-Instrumentationstechnik, wird der gering besetzten Kammermusik einen neuen Impuls geben; was diesen Werken von jeher ihren Reiz gab: die Intensität der kleinsten melodischen Wendung, die Beschränkung auf das Allernotwendigste, die Abkehr vom musikalischen Geplauder und von der Gewöhnung an überkommene und teilweise falsch verstandene Meinungen, wird auch heute bei einer feinen und von den Impulsen eines echten Kontrapunktes getragenen Pflege des Duos für zwei Streicher als Fortschritt empfunden werden. Die Vereinfachung aller Mittel, das Besinnen auf das Einfachste und Natürlichste, die Ausschaltung der für die wahre Musik so schädlichen bildhaften und symbolischen Betrachtungsweise wird die Folge einer neuen Pflege und Beachtung dieses Kunstzweiges sein.

Unveröffentlichte Briefe von Peter Cornelius

Mitgeteilt von Studienrat Dr. PAUL BÜLOW (Lübeck)

Es ist mir Ehren- und Dankespflicht, den nunmehr 82jährigen mutigen Vorkämpfer der durch Wagner und Liszt eingeleiteten deutschen Musikepoche, Herrn Prof. Dr. *Friedrich Stade* in Leipzig, mit der Veröffentlichung der beiden wichtigen, an ihn gerichteten Cornelius-Briefe in das Interesse der zeitgenössischen Musikfreunde zu rücken. Wenn wir es uns an dieser Stelle auch versagen müssen, die Lebensschicksale des am 8. Januar 1844 in dem altehrwürdigen Kunststädtchen Arnstadt geborenen hochverdienten Gelehrten, schöpferischen Musiker und schlicht bescheidenen, ganz nach innen gekehrten Menschen Stade zu würdigen, wie es anläßlich seines 60., 70. und 80. Geburtstages Arthur Prüfer im „Musikalischen Wochenblatt" (Jahrg. 1904, Nr. 36 und 37) und Arthur Seidl im zweiten Bande seiner „Neuen Wagneriana" und in der Sammelschrift „Zur modernen Tonkunst" II. Bd. (Bosse, Regensburg 1914) in warmherzigen Aufsätzen getan haben, so möchten wir doch wünschen, daß dem von Liszt und Wagner ehrenvoll ausgezeichneten, mit Peter Cornelius und Hans v. Bülow befreundet gewesenen Manne, der jetzt nach einem opfervollen Lebensmartyrium einen geruhsamen Lebensabend in bewundernswerter körperlicher Rüstigkeit und geistiger Frische verlebt, eine ernsthafte Beachtung seines leider noch nicht gesammelt vorliegenden musikschriftstellerischen Wirkens und seiner fast vergessenen Männerchorkompositionen zuteil werden möge.

Der erste, bisher ungedruckte Cornelius-Brief bezieht sich auf Stades tiefgründige, noch kurz vor dem Hinscheiden des Meisters im „Musikalischen Wochenblatt" (Jahrg. 1873) erschienene Würdigung der sämtlichen Gesangswerke von Peter Cornelius. Dazu schreibt auch die Witwe, Frau Berta Cornelius, in einem hier ebenfalls zum ersten Male mitgeteilten Brief vom 25. November 1874 an Stade:

Sehr geehrter Herr!

Indem ich Ihnen von ganzem Herzen danke für Ihren Brief voll warmer Theilnahme, sowie für alle Freundschaft, die Sie meinem lieben Mann bewahrten, bin ich so frei, Ihnen seine Photographie zur Erinnerung zu schicken.

Möge es Ihnen, geehrter Herr, ein angenehmer Gedanke sein, dem theuren Verstorbenen eine so große Freude gemacht zu haben durch das eingehende liebevolle Besprechen seiner Compositionen, Ich versichere Sie, daß ihm diese Anerkennung von Ihrer Seite eine seiner schönsten Freuden waren im Leben.

Mit herzlicher Ergebenheit

Bertha Cornelius.

In dem aus München datierten Briefe vom 6. September 1873 hatte Cornelius dem Leipziger Freunde mit diesen Worten gedankt:

München, den 6. Sept. 1873.

Lieber Dr. Stade!

Ich möchte noch ein Stück meiner alten Zeit mir zurückwünschen, wo ich über Herzensbriefen Stunden und Tage lang zubringen konnte, um mit Lachen und Weinen mein Innerstes auszuschütten und in dem Dämmerlicht des Humors mein Leben zu malen, wie es gerade war, um Ihnen für die Freude zu danken, welche Sie mir nun schon seit Wochen durch Ihre Besprechungen meiner Lieder bereiten. Die unbegränzte Befriedigung, den Einen zu finden, in dem wie es scheint Erkennen und Lieben in Eines verschmilzt, ist mir durch Sie gewährt. Die klare Abspiegelung von dem dunklen Hergang des lyrischen Werdens, welche Sie in dieser Schrift erreichen und darbieten, und durch welche Sie das sogenannte „Besprechen" auf die Höhe eines ästhetischen Kunstwerkes erheben, hat in wohltätiger Weise meinen Eifer wieder geweckt, auch nach anderen Seiten hin als da wo es mich persönlich berührt, solchen Bestrebungen wieder mehr Glauben, mehr innerste Herzensaufnahme entgegenzubringen. Ihre Arbeit hat mir eine gute Dosis Selbstgefühl *mehr* gegeben, an welchem ich oft einen sich unangenehm fühlbar machenden Mangel leide, und dagegen wieder eine geistig fast hemmende Vorsichtigkeit und Scheu in mir hervorgebracht, vom ersten Werden eines Werkes an, schon zu fragen: Wie wird das Stade gefallen?

Meine eigenen Worte, welche Sie im Eingang anführten, waren mir ganz neu, so weit lag jene Zeit schon hinter mir und mit Wehmut mußt ich zu meiner Frau sagen: Wie das klingt! Das ist ja

eine Art Schillersches Pathos, das klingt ja alles so wuchtig und vernichtend! Ach, daß ich mirs sagen muß — ein Mann, der sechs Jahre lang Schulmeister war, schreibt so etwas nicht mehr! — Nun, so vieles ich in Ihren Worten mit herzlicher Genugtuung auf Rechnung einer vollströmenden Sympathie für mich setzen muß, so darf ich doch in einem Punkt von der individuellen Beschränkung absehen und mich unparteiisch freuen, daß einmal über das Wesen des lyrischen Dichter-Musikers Gründliches und Feststellendes gesagt ist. Und da es sich im Lauf der Zeit so machte, wenn auch unter Mithilfe freundschaftlicher Rücksichtnahme, so war es endlich eine Gerechtigkeit, die mir persönlich widerfuhr, daß eine erste, breitere Betätigung auf einem neuen Felde mir zugestanden wurde. Zugleich füllte diese Tatsache etwas von der ungeheuren Kluft aus, welche zwischen dem, was ich *bin*, und dem was ich der Welt *scheine*, bestand. Dies bringt mich auf die Ursachen der so langen Verzögerung selbst dieser wenigen Dankeszeilen. Ich ringe fortwährend mit den Wogen eines Meeres von Plänen, und alles was ich fertig bringe, ist in meinen Augen nur elendes Stückwerk von dem, was eigentlich schon da sein sollte. Nun bin ich aber in meinen Augen schon in diesem Moment der Componist meines umgearbeiteten „Barbier", ich bin der Componist meiner „Gunlöd" (nach der Edda), ich bin der Componist meiner Lied-Symphonie mit Orchester in vier Sätzen nach Bürgers „Hohem Lied" von der Einzigen, — — daß nun einmal darauf hingewiesen wurde, daß auch die Werklein, welche die Welt seit Jahren von mir in Händen hat, zusammen genommen ein Werk sind, das war eine höchst wohltätige, trostreiche Verkittung jenes Risses. — Als Ihre Artikel anfingen, war ich noch mitten in der dicksten Schulmeisterei, dann winkte mir die Uebersetzung der „Armide" und Nachflickereien an der „Tauride" und „Alceste". Unterdessen mahnte mich auch die endliche völlige zum Schlußbringen von zwei Liederhefte, und eine alte Leidenschaft aus Schubers (?) Reitermarsch in G moll ein Reiterlied für Männerchor zu machen. Dann muß ich mir eine jahrelange Last von der Seele wälzen, eine neue Ouvertüre zu meinem Barbier — nach Liszts Idee zu komponieren — und so hab' ich den ganzen August hindurch meine Ferien verbraucht, und will heute zum ersten Mal einen Ausflug machen. Da ich einen Starnberger Zug um 10½ versäumte und nun erst um 2½ reise, habe ich diesen Moment höchst schlau benutzt, um Ihnen endlich zu danken.

Peter_Cornelius

Ich habe mir einen sehr schönen Briefwechsel mit Ihnen ausgedacht, und will schon die Zeit finden, ihn ins Werk zu setzen. Da ich seither tagtäglich an Sie dachte, in dem Gefühl Ihnen ein Wort sagen zu müssen, hing ich auch mit großem Interesse an der neuen Tätigkeit, welche Sie mit Oktober beginnen werden! Ich wünsche Ihnen und dem ganzen Unternehmen von Herzen Glück! — Jetzt in Eile, nächstens ausführlicher

Ihr Cornelius.

Alsdann sei noch das wichtige, von Seidl a. a. O. verkürzt wiedergegebene Schreiben des Meisters vom 7. Juni 1874 hier zum ersten Male in seinem vollständigen Wortlaut wieder zugänglich gemacht:

München, den 7ten Juni 1874.

Mein lieber und geliebter Stade! Wie jener, der seinen Adressaten um Verzeihung bittet, daß er ihm seinen Brief in Hemdärmeln schreibt, möchte ich Ihnen sagen, daß Sie mir den zerschlagenen Zustand des Gemüts nicht verübeln sollen, in welchem ich endlich zum Schreiben an Sie komme. Ach, ich habe aus den bunten Tagen meines Lebens noch einen kleinen Brief Wagners, von drei Zeilen, mit der Unterschrift: Zerschlagen Dein Wagner, oder vielmehr nur W— denn das übrige war ja eben zerschlagen! Was wäre denn Freundschaft, nicht wahr, Stade? wenn man glaubte man dürfte immer nur in aufgedonnerter Laune, und in Kanonenstiefeln des Lebensmutes zum Freunde kommen. Nein, wir sind ihm auch im zerfetzten Schlafrock der Entmutigung und im sturmzerfressenen Mantel des *Grolls auf Alle* willkommen. *„Ihnen natürlich ausgenommen, Herr Geheimrat,"* sagte der westphälische Schneidermeister Thöne zu seinem Landsmann, meinem Ohm Brüggeman in Berlin, wenn er all' seine vornehmen Kundschaften im Klagelied getäuschten Hoffens auf Zahlung mit Respekt zu sagen rechte — rechte Lumpen nannte und dann blitzschnell hinzusetzte: *„Ihnen* natürlich ausgenommen, Herr Geheimrat!" —

Ja, Sie ausgenommen, teurer Freund, der Sie über alle meine paar Noten gierig und panegyrisch herfallen. Wie Sie mir's damit angetan haben! Verzeihen Sie mir diese Schwäche! Ich habe dreißig Jahre lang nach dem Schönen gestrebt, wenn auf *noch* so bunten Umwegen, und was ich sang, war „in den Wald gesungen". Dies kleine posthume Lied von Mendelssohn hab' ich so gern (Sie vielleicht auch?), während mir seine anderen Lieder, so hübsch, ja schön manche sind, mehr und mehr „entfallen" (Ihnen vielleicht auch?), wenn dies auch nur so gemeint ist wie Herwegh an Uhland sagt in einem schönen Sonett. O, ich bin gewiß, wir werden in den meisten Dingen übereinstimmen, was den Geschmack betrifft. Ich liebe das letzte Heft vor seinem Tode; den Morgenstern von Fallersleben, wenn es auch angekränkelt ist, die Nachtigall von Eichendorff. Der Scheidegruß von Lenau gefiel mir vor 20 Jahren sehr — die Form ist so reizend — aber der gemütliche Inhalt scheint mir heute leer. Ach, wer auch so leichte unschädliche Lieder nur so hinhauchen könnte! Und doch nicht!! Das zweimalige



o wie sich das rächt, wie man sich daran müde hört! — Das Schilflied — so fein, so geschmackvoll, so meisterhaft es in seinen Rahmen gestellt ist, möchte doch eher Zuckerrohr-lied heißen, es zeigt so recht einen Dichter, der wahnsinnig geworden ist und einen Componisten der *nicht* wahnsinnig geworden ist. Was *ihn* frühzeitig aufrieb war das ewig erregte unruhige Rütteln an den Grenzstäbchen seines Talents — — — — — — — — — — — — —
Am 16. Juni. Die vielen Gedankenstriche sollen nur anzeigen, wie tausend andere Gedanken und Beschäftigungen mich abhielten, die traute Mendelssohn-Plauderei fortzusetzen. Jetzt ist mir die Laune dazu vergangen. Was brachte mich darauf? Der Dank

den ich für Sie ewig empfinde, daß Sie, meinem tiefsten geistigen Wesen so voll bejahend entgegengekommen sind. Es war das erste- und letztemal, daß mir diese Lust zuteil wurde, das ahne ich, das weiß ich. Aber das ist meine Religion, daß ich den Augenblick als meine Ewigkeit empfinde. Da genießt mein persönliches Selbst ein für allemal, was ewig höchster Befriedigungsmoment des Menschengeistes bleibt.

Tropfen im duftenden Kelch, und ob die Sonne dich aufsaugt,
Einmal spiegeltest du Sterne und Himmel und Welt!

Einige Personalia! Die ganzen Ostern und Pfingsten und das meiste in den Zwischenzeiten componierte ich fleißig an meinem dritten dramatischen Werke „Gunlöd". Seit der letzten Woche bin ich am Umarbeiten meiner drei Chöre von der Liebe nach Angelus Silesius. Ich habe bei dieser Umarbeitung nahezu alle technischen Verbesserungsvorschläge Riedels benützt. — Dieser Cyclus soll, hoff' ich, demnächst in die Oeffentlichkeit treten, zugleich mit einem fünfstimmigen Requiem v. Friedrich Hebbel, der Vätergruft von Uhland (Baß-Solo mit Geisterchor a capella) und mit vier älteren italienischen Chören, welche ich mit neuen Texten ausgestattet, und welche in dieser Form bereits seit Jahren Repertoire- und Lieblingsstück der hiesigen Vokalkapelle sind. Könnten Sie, der Sie mittendrin sitzen, in Leipzig nämlich, mir unter der Hand für eines dieser vier Hefte oder für alle vier einen Verleger entdecken? Fritzsch hat sich mir wenigstens auf ein Jahr insolvent erklärt. Doch, wenn das auch nicht der Fall wäre, ich strebe nach einem Verleger, der mir meine Sachen entsprechend honoriert und um Sie, der Sie meine Arbeiten kennen, über diesen Punkt aufzuklären und in Mitwissenschaft zu ziehen, will ich Ihnen mein Conto hierhersetzen:

Op. 8 Weihnachtslieder. Kein Honorar, obgleich mir Fritzsch in Bayreuth eingestand, daß die Lieder „gut gegangen" wären.

Op. 9 Trauerchöre. Kein Honorar.

Op. 10 Die drei Riedel-Chöre. Kein Honorar.

Op. 11 Beethovenlied. Kein Honorar (darüber sage ich nichts, denn ich denke mir, er wird noch kaum *ein* Exemplar davon verkauft haben.

Op. 12 Drei Männerchöre.	Auf	meine	Forderung	30	Thaler
Op. 13 Drei Chöre nach Bach	„	„	„	15	„
Op. 14 Quintett, Trost in Tränen	„		„	15	„
Op. 15 Lieder an Bertha	„	„	„	25	„
Op. 16 Vier Duette	„	„	„	25	„
Op. 17 Reiterlied nach Schubert	„		„	10	„
				120	Thaler

Sage hundertzwanzig Thaler. Sage ich nun, daß die zehn Opus dreißig anständige Musikstücke erhalten, und teile die Summe, so bekomme ich für ein Musikstück vier Thaler. Nun hab' ich mir sagen, — vielleicht weiß machen lassen — daß Brahms für sein Sextett 1000 Thaler bekommen habe. Alle Größenverhältnisse in Ehren und jeden Neid ehrlich weggestrichen, finde ich doch den Abstand von 4—1000, oder auch wenn Sie wollen von 120—1000 allzu entmutigend und zerschmetternd!

Aber nun teurer Freund, verzeihen Sie mir diese persönlichen Haushaltungsangelegenheiten. Behalten Sie mich trotzdem lieb, und schreiben Sie bald einmal wieder

Ihrem Cornelius.

•

Siegfried Wagner: „Der Friedensengel"

Uraufführung am Karlsruher Landestheater

Siegfried Wagner hat bereits ein Dutzend Opern geschrieben. Diese Produktivität mußte doch irgendwo und irgendwie einen Gewinn zeitigen; er heißt: Bühnenroutine! Im Text des „Friedensengels" wird so ziemlich alles aufgefahren, was zu wirken vermag: Liebesüberschwang und Blutrünstigkeit, Hochzeitstrubel und Kirchhofsgruseln, Gespensterspuk und Heiligenerscheinung und anderes mehr. Auch in der Musik reiht sich Bild an Bild — manche Kopien sind darunter —, alles geschickt und fein und nett und glatt und sauber gemacht. Der innere Wert? Ich meine, der Wert eines Kunstwerkes steigt mit dem Zwang, mit welchem es sich aus sich selbst gebären, entwickeln muß. In der Handlung des „Friedensengels" könnte vieles geradesogut anders kommen und in der Musik spräche ein anderes Thema oft das Gleiche aus — beides würde keineswegs als deplaziert auffallen. — Die Handlung spielt sich folgendermaßen ab: Willfried bittet sein Weib Eruna ihn freizugeben, da er ein anderes Mädchen „Mitra" liebt. Eruna willfährt dieser Bitte nicht und Willfried sieht als Lösung des Problems nur den Tod für sich und seine Geliebte. Mitra aber hängt am Leben, faßt diesen Tod nicht als Erlösung durch den „Friedensengel", sondern in gesundem Egoismus lediglich als Mord auf und besitzt nicht Wille, nicht Kraft, den Weg mit dem Geliebten zu gehen. Er geht ihn allein. Kathrin, die Mutter Willfrieds, findet als erste den Toten, ist untröstlich, daß der Sohn in ungeweihter Erde beigesetzt werden soll, beschwört den alten Knecht Rudi, daß er einen Mord fingiert und so die kirchliche Weihe dem Grabe nicht versagt werden kann. Mitra entflieht in ein Kloster, um zu büßen, kommt jedoch nach einigen Monaten zur Erkenntnis, daß sie zur Erdenbraut entschieden mehr Neigung und Eignung besäße, denn zur Himmelsbraut, und sie erinnert sich eines Burschen, dem sie wohlgefallen habe und der ihr versprochen, sie jederzeit willkommen zu heißen. Flugs legt sie das Nonnengewand ab und eilt zu dem liebeseligen Reinhold, der gar kein Hehl daraus macht, daß er alle hübschen Mädchen gleich gern und ausgiebig küßt, der aber immerhin so klug ist, sich zur Braut das Gegenstück seines Charakters, nämlich einen zwar nicht bösartigen, aber doch recht energischen „Drachen" zu erwählen. Mitra erfährt von dieser stattgehabten Verlobung aber erst dann, nachdem sie während einer Umarmung Reinholds von eben dieser Braut ertappt wird und nicht genug — die Situation wird für sie noch ungemütlicher, indem der Fronbote des Femgerichts erscheint und öffentlich die Vorladung Mitras ausruft, die wegen Mordverdachts an Willfried angeklagt ist. Die energische Gerta zögert daraufhin nicht, der entlarvten Mitra den Strohkranz, das Abzeichen der Buhlerin, anzuheften und sie an die Kirchentür, zum Spott und Hohn aller Vorübergehenden, binden zu lassen. Vor dem Femgericht wird Mitra wohl vom Mordverdacht freigesprochen, ihrer zwiefachen Buhlschaft wegen jedoch geächtet. Um Rudi, den alten Knecht, auf den nun aller Schuldverdacht allein fällt, vor den Folterqualen zu bewahren, gesteht Frau Kathrin die dunkle Geschichte von dem angeblichen Mord. Ruprecht, ein einst abgeblitzter Freier der Eruna, zieht als Erster mit einer Schar Gleichgesinnter an das Grab mit der Absicht, den Toten der geweihten Erde zu entreißen, findet dabei zunächst die tote, sich selbst entsühnte Mitra, findet ein Heer palmenschwingender Engel und findet — den heiligen Christ, der das Grab höchst persönlich und eigenhändig schützt und segnet!

Und wenn man den ganzen Text gelten lassen wollte, sich auf jenes primitive, vom Kino oder weiß wo her stammende Niveau, das unter „Theaterspielen" die möglichst gedrängte Aneinanderreihung von prägnanten Geschehnissen ohne jegliche psychologische Bindung versteht, einstellen wollte, wenn man Siegfr. Wagner recht geben wollte in seinem aus Selbstbescheidenheit erwachsenen Ausspruch, daß er „keine Literatur" schreibe, wenn man ihm weiterhin recht geben würde in seinem Bestreben, Volkskunst zu liefern und darin ein Konglomerat von Sentimentalität, Sensation, aufgebaut auf Märchensymbolik, Aberglaube und religiösen Ekstasen, zu sehen, wenn man dem allem das Wort reden wollte, den Schluß des Friedensengels müßte man unter

allen Umständen ablehnen: Der Heiland (notabene dargestellt von der *Ballettmeisterin!*) erhebt die Hand, um Selbstmord, Ehebruch, Buhlschaft zu segnen. Aus welchem Grund heraus? Mit keiner Silbe ist im Text die Eheirrung Willfrieds, noch seine und Mitras Liebe als eine zwangsweise sein müssende motiviert. Es ist das nichts weiter wie die primären Regungen und die daraus entspringenden naiven Handlungen seelisch höchst undisziplinierter Menschen, so wie es tausendfach vorkommt. Wenn schon Christus auf die Bühne zitiert wird, sollte es doch nicht um solcher Banalitäten wegen sein. Diese Schlußszene ist, gelinde ausgedrückt, eine Geschmacklosigkeit sondergleichen. Die Musik ist, abgerechnet die mancherlei Anklänge, der bessere Teil des Werkes, wie immer stark leitmotivisch gearbeitet, klanglich vorzüglich instrumentiert; und wiederum das Wohlgelungenste innerhalb des musikalischen Ausbaues ist die Illustrierung der heiteren Szenen, denn im Bestreben, recht vielerlei und Gegensätzliches zu bringen, hat Siegfried Wagner an komischen Figuren nicht gespart. Die sinfonisch angelegten Sätze, Vor- und Zwischenspiele, sind, soweit Siegfried Wagner dabei nicht von anderen zehrt, recht dürftig. Natürliche Deklamationen und Sinn für dramatische Akzentuierung decken manches Oedland zu. Dem „Friedensengel" kann man wenigstens das eine Lob spenden, daß das Werk in der Hauptsache besser ist, wie die früheren Opern Siegfried Wagners. Es war sogar etwas wie ein Publikumserfolg zu verspüren, ob der nun der vorzüglichen Aufführung, an der alle Mitwirkende, vornehmlich Generalmusikdirektor Ferd. *Wagner*, mit großer Hingabe gearbeitet hatten, zuzuschreiben ist, oder aber aus Pietätsgefühl für den großen Namen Wagner geboren wurde, ist nicht genau festzustellen.

Margarete Voigt-Schweikert.

*

Egon Wellesz: „Achilles auf Skyros"

Uraufführung

Derselbe: „Alkestis"

Erstaufführung am Württ. Landestheater in Stuttgart

Achilles auf Skyros: ein Ballett mit großem Orchester und drei Singstimmen im Hintergrund. Als Vorwurf: die Entdeckung des unter den Königstöchtern auf Skyros als Mädchen verborgen gehaltenen Achilles und seine Entführung durch Odysseus. Ein schöner Stoff, doch ohne Erläuterung dem Uneingeweihten optisch nicht ohne weiteres verständlich. Seine tänzerische Lösung durch Edith Walcher war herzlich unbedeutend; mit einem unpräzisen, schwung- und phantasielosen Gehüpfe ohne rhythmische Energie läßt sich sinnfällig nichts verkörpern. Einzig Wolf-Ferrari (Achilles, als Gast), Frl. Hein (eine Königstochter) und die grotesken alten Weiber gestalteten neben dem eindrucksvollen Odysseus Swobodas ihre Figuren lebensvoll. — *Wellesz'* Musik, ganz illustrativ gehalten, überrascht in erster Linie durch originelles Orchesterkolorit. Die rein musikalische (melodische und rhythmische) Erfindung fließt ziemlich schwach; sicheres Können und ein vielseitiger Kunstverstand suchen geschickt über die Untiefen dieses bunt schillernden Tongewoges, das Kapellmeister *Drost* ausgezeichnet meisterte, hinwegzuhelfen. Das freilich gelingt nur auf kürzere Strecken, wie die nachfolgende „Alkestis" dartat. Gewiß: dieses Werk (nach Hofmannsthal) ist mit starkem Sinn für das dramatisch Wirksame geschrieben, in Steigerung und Kontrast klug angelegt (stilistisch eine Fortsetzung der Elektra). Aber dieses ewige illustrative Musizieren lähmt durch ein Uebermaß an instrumentationstechnischen Reizmitteln allmählich jedes Interesse. In den breiten Zwischenspielen für die verschiedenen Aufzüge gerät Wellesz ins Uferlose; mangels tragfähiger musikalischer Ideen fehlt da die Konzentration, das Packende, Mitreißende. Seine Musik ist da nur Effektmusik, ohne Sinnlichkeit, ein kunstvolles Spiel ohne Blutwärme. (Ein einziger Einfall: das Aufleben der Alkeste läßt einen innerlich mitgehen.) Die Aufführung war dank der mustergültigen Regie Dr. *Erhardts* (die in den jede Massierung vermeidenden Chorszenen Einfälle von großer Eindringlichkeit zeigte) und der die große Linie des Werkes betonenden musikalischen Führung Karl *Leonhardts* jeden Lobes würdig. Aus der Darstellung ragte Moje Forbach in der Titelpartie hervor.

H. H.

*

Leos Janaczek: „Jenufa"

Erstaufführung am Hamburger Stadttheater
(Haus am Millerntor)

Jenufa von Leos Janaczek, ein durchaus im Nationalen verankertes Stück tschechischer Schaffenskraft und Lebenssicherheit, trägt in Musik und Handlung alle Merkmale des *Volkes*, nicht des Volkstümlichen. Janaczek, ein Kind des böhmischen Waldes, nicht als Snob des vom eigenen Erfolg bewirkten spekulativen Musikbetriebs, sondern als ein Werbender und im Täglichen Ringender der Musik ergeben, hat das, was weder Technik noch Handfertigkeit zeitigen können: musikalischen Instinkt. Die Hamburger Aufführung kam insofern dem eigentlichen Erfordernis des Werkes entgegen, als ganz von selbst Jenufa (Helene *Falk*) gegen die Küsterin der Sabine *Kalter* zurücktrat: wie diese Künstlerin Leid und Kampf dieser bäuerlichen Kraftgestalt in Ton und Gebärde zu veranschaulichen wußte, war etwas, was einer Offenbarung gleich kam.

Bodenständigkeit und das Besondere des Bühnenimpulses in der Musik bewirkten eine ganz fabelhafte Erweckung der Partitur unter Egon *Pollak*, eine der besten, die der Jenufa seit ihrer Taufe in Brünn (1904) und der ersten entscheidenden internationalen Darlegung (Prag 1916) zu teil ward.

Weiß-Mann.

MUSIKBRIEFE

Aachen. Prof. Dr. Peter Raabe ist bestrebt, gerade den Volkskonzerten möglichst Festkonzertcharakter zu leihen. Eine zweimalige Aufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele" von Hans Pfitzner übermittelte den Zuhörern des äußersten Westens Schwingungen der deutschen Seele, wie sie den großen Schöpfungen unserer deutschen Romantik kaum eigen sind. „Moderne" und Brahms fanden im sechsten großen Konzert verbindende Stilmerkmale. Joseph Haas zeigte in seinen Variationen über ein Rokoko-Thema von Kirnberger eine geistige Regsamkeit auf diesem Kunstgebiete, die seinem früheren Meister Reger alle Ehre macht. Heinrich Rehkemper (München) sang als Meistersänger mit höchster Empfindung die lyrische Szene für Bariton und Orchester von Rudolf Siegel (Krefeld) „Der Einsiedler". Bedrückende Gleichmäßigkeit der Stimmung, aber edle Tonsprache und musikalische Gestaltung stehen einander gegenüber. Zwei Gesänge für Bariton und Klavier „An den Mond" und „Willkommen und Abschied" hat Pfitzner neuestens instrumentiert und Aachen zur Uraufführung übergeben. Mit eindringlicher Gestaltung malt der Komponist in zart lyrischen Farben alles das, was zwischen den Zeilen dieser Goetheschen Gedichte steht. Brahms' „Eroika", die F dur-Sinfonie, führte den Abend in lebensbejahendem Crescendo hymnenartig zu Ende. Die Ballettsuite von Gluck führte uns im 5. Volkssinfoniekonzert zur Urzelle jeder Musik zurück: Gesang und Tanz. Es ist seltsam, daß gerade die volksferne Kultur des Rokoko so volksmäßige Wirkung erzielt, wenn sie so schlicht und zierlich vorgeführt wird, wie Eta Harich-Schneider (Berlin) das d moll-Klavierkonzert von Mozart spielte. Beethovens Achte hatte Tiefe und Innigkeit. Brahms' „Ungeratene", die tragische Ouvertüre, gab dem siebten großen Konzert den tragischen Auftakt. Der Aachener Konzertmeister Fritz Dietrich hatte sich in Bruchs d moll-Violinkonzert eine wenig volkstümliche Aufgabe gestellt. Daß das unbekannte Werk dennoch zündete, verdankt es allein

der eindringlich gestaltenden Ausdrucksenergie des Solisten. In Beethovens Dritter ließ Prof. Dr. Raabe alle Schrecken und Wonnen der Geist- und Seelenkämpfe den Zuhörer kosten. Eine begabte Aachener Klavieristin (J. Bayer) zeigte im 6. Volkskonzert mit dem G dur-Konzert von Beethoven volle Beherrschung der Technik und des Ausdrucks. Den beiden Orchesterwerken: Coriolan-Ouvertüre und Bruckners Dritter gab unser Orchester das Aeußerste an Können und Freudigkeit der Ausführung. Das letzte Volkssinfoniekonzert brachte uns außer zwei Solisten aus Buenos Aires, die vollständig versagten, neben Wiederholungen aus früheren Konzerten Raffs Sinfonie „Im Walde". Endlich ist die Chorliteratur wieder um ein lebenskräftiges Werk bereichert worden. Richard Wetz läßt seine neueste Schöpfung als 50. Werk ausströmen in den überlieferten Kult des Requiems, das im letzten städtischen Konzert seine Uraufführung erlebte. Das Werk für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester verrät, daß Wetz seit seinem 32. Werk „Hyperion" eine entscheidende Wendung nach „links" getan hat. In der Stimmführung ist er eigenwilliger, moderner geworden. Er bettet sein Werk nicht mehr in behaglichen Wohllaut, sondern setzt Dissonanzen schroff aufeinander, doch nicht unerbittlich wie die Neutöner, nein, Versöhnung ist mitten im Streit, und alles Getrennte findet sich wieder. Die Schwierigkeiten für den Chor sind durch das moderne Klangverfahren groß. Der städtische Gesangverein nahm sie in ausgezeichnete Genauigkeit. Der anwesende Komponist wurde über die Maßen gefeiert. Joseph Pembaur, der alljährlich hier zu Gaste weilt, gab in der vierten Kammermusik einen Abend mit lauter Klavierphantasien. Die letzte Kammermusik wurde vom Aachener Streichquartett zu einer dankbar entgegengenommenen trefflichen Wiedergabe gebracht. Alfred Casella kam mit seinem Konzert zum ersten Male in Reichsdeutschland zu Wort. Es war zuviel der Ehre. Ernst von Dohnanyis Serenade gehört zu den interessanten, wenn auch nicht tiefer greifenden Neuheiten. Schumanns A dur - Streichquartett gelang den Aachenern klang- und ausdrucksschön. Ein Instrumentalkonzert für Volksschüler und ein Vokalkonzert für die höheren Schüler setzte Prof. Dr. Raabes Bemühung für Musikerziehung erfolgreich fort. Das Konzertleben der privaten Gesangvereine liegt leider mangels Entgegenkommen der städtischen Instanzen vollständig darnieder. — Der Opernspielplan leidet darunter, daß der parteipolitisch zusammengesetzte Theaterausschuß immer mehr Einfluß auf ihn zu erlangen sucht. So sind wir denn auf dem besten Weg zum „finanziellen" Erfolge, aber das Niveau sinkt. Intendant Maurenbrecher und seine Helfer suchen zu retten, was zu retten ist, durch möglichst „opernmäßige" Ausführung der Operetten. So können wir doch manche Erfolge buchen. Wagners Ring der Nibelungen ist bis zu einer geschlossenen Wiedergabe gediehen. Seine einzelnen Teile sind recht festspielmäßig über die Bühne gegangen und lassen erkennen, daß wir mit den vorhandenen Mitteln und Kräften zu einer geschlossenen, unmittelbar und eindrucksvoll wirkenden Ringaufführung kommen werden. Karl Dammer hat sich schnell dem künstlerischen Opernbetrieb als Nachfolger Elmendorffs eingegliedert. Als Empfindungsmusiker stellt er das Geistige und Seelische vor das Dramatisch-Temperamentvolle. A. Spring als Inszenator und R. Ockel als Bühnenbildner sorgen, ohne sich in wilde expressionistische Spielereien zu verlieren, für ein durchaus modernes und künstlerisch eindrucksvolles Bild. Die gegenwärtig ausgezeichnete Verfassung der Solisten erlaubt es, alle Rollen mit einheimischen Kräften zu besetzen. Für Kassenerfolg sorgte in erster Linie: Aida, Die Afrikanerin, Der Waffenschmied, Madame Butterfly, Die Fledermaus, Wiener Blut, Eine Nacht in Venedig und schließlich auch eine wundervoll gelungene Aufführung des Rosenkavaliers. Vorwiegend künstlerischen Erfolgen diente: Wagners Ring und Lohengrin, Händels Rodelinde, Humperdincks Königskinder.

Andreas Schiffer.

*

Basel. In J. von Raatz-Brockmann (Baßbariton) lernten wir im VIII. Sinfoniekonzert der AMG. einen hervorragenden Vertreter seines Faches kennen. Der neunte Abend gab unserm verdienten Konzertmeister Fritz Hirt Gelegenheit, sich als Solist zu betätigen. Im zehnten und letzten Konzert endlich bot Edwin Fischer mit dem B dur-Konzert von Brahms restlosen Genuß. Unter den Orchesternummern der drei letzten Abende seien Regers Mozart-Variationen, Bruckners Zweite und Wagners Meistersinger-Vorspiel besonders hervorgehoben, alle von Kapellmeister Suter in gewohnt gediegener Art interpretiert. Weniger konnte man sich mit Saint-Saëns c moll-Sinfonie befreunden. Problematisch blieb Fritz Bruns, des Berner Kapellmeisters, IV. Sinfonie in E dur, ein großangelegtes, gedankenreiches Werk, dem aber eine gewisse Einheit mangelt. — Die Kammermusikkonzerte ermöglichten uns die Bekanntschaft mit dem Wendling-Quartett (Stuttgart), das besonders mit der Wiedergabe von Regers Op. 109 eine meisterliche Leistung bot. — Als besonderes Ereignis darf das Gastspiel des Winterthurer Kammerorchesters gebucht werden: Tscherepnins Kammerkonzert Op. 33, Hindemiths Klavierkonzert Op. 36, Strawinskys Oktett für Blasinstrumente und R. Stephans Musik für sieben Saiteninstrumente standen auf dem Programm. Strawinskys Werk erschien mir als das reifste und konsequenteste, aber auch Tscherepnins Opus spürt man kräftige Vitalität an. Von Hindemith kenne ich stärkere Werke, allzu sorglos wird hier drauflos musiziert. Stephans feinnerviges Stück läßt den frühen Tod dieses Musikers sehr bedauern. Kaum nötig zu erwähnen, daß Hermann Scherchen bewundernswert dirigierte; auch die Solisten Walter Frey (Klavier), Walter Kägi (Violine) und Werner Burren (Flöte) gaben ihr Bestes. — Das Theater brachte verschiedene Neueinstudierungen. Aubers „Fra Diavolo" wurde wieder einmal hervorgeholt und erwies sich immer noch als lebenskräftig, was von Webers „Oberon" nicht erst hervorgehoben zu werden braucht. Auf erfreulich hoher Stufe stand die Aufführung der „Bohème"; bei der des „Fidelio" sei diesmal besonders die gediegene Inszenierung Dr. Wälterlins erwähnt. Die Kapellmeister Becker und Rooschütz dirigierten abwechslungsweise die erwähnten Werke mit gewohnter Sicherheit. *Hans Ehinger.*

*

Brünn. Im Theater außer der Uraufführung von G. Büchners Lustspiel „Leonce und Lena" mit Musik von V. Merz (über die bereits separat berichtet wurde) nichts Neues. Dafür gab es eine Reihe von Konzerten größeren Stils, von denen besonders jene der Brünner Philharmoniker und des Brünner Männergesangvereins hervorzuheben sind. Erstere brachten als Gastdirigenten Prof. L. Reichwein und F. Weingartner nach Brünn und hatten trotz mäßiger Programmzusammenstellung guten Publikumszuspruch und großen künstlerischen Erfolg. Besonders das Reichwein-Konzert, das in restlos vollendeter Darstellung die Freischützouvertüre, das bekanntere der beiden Cellokonzerte in D von Haydn (gespielt von H. Busch) und die II. Sinfonie von Schumann brachte, löste Jubel unter der Zuhörerschaft aus. Im Weingartner-Konzert interessierte nur die hervorragend gebrachte Egmont-Ouvertüre. Die Berliozsche Sinfonie phantastique war hier bereits in der einzigartigen Weingartner-Interpretation bekannt; die gleichzeitig zur Erstaufführung gelangte V. Sinfonie des Dirigenten ist flach, altmodisch gearbeitet und trägt ein derartiges Allerwelts-Gesicht zur Schau, daß es große Ueberwindung kostete, der Wiedergabe des Werkes bis zum Schlusse beizuwohnen. Das Orchester leistete unter Reichweins und Weingartners Leitung Vortreffliches. — Hoch einzuschätzen sind seit der umsichtigen Leitung O. Hawrans die Konzerte des Männergesangvereins, die einwandfrei aufgebaute Stilprogramme mit stets interessantem Inhalt aufweisen. Das diesjährige erste Konzert war ganz auf Reger-Strauß abgestimmt. Als Hauptwerk der Reger-Abteilung gab es das schwierige und eigenartige Chorwerk „Die Nonnen" zu hören, das einen überwältigenden, tiefgehenden Eindruck hinterließ. Derselbe wurde noch vertieft durch den wunschlos schönen Vortrag prominenter Orgelstücke Regers (gespielt von A. Nowakowski aus Prag). R. Strauß war vertreten durch sein noch stark von Brahms beeinflußtes Jugendwerk „Wanderers Sturmlied", das wohl gefiel, nach Regers „Nonnen" jedoch stark abfiel. Die Liedeinlagen von Reger und Strauß wurden seitens Dr. Fr. Fellner aus Prag nur auf äußerliche Wirkung abgestimmt und dementsprechend vorgetragen; sie wollten sich in den Rahmen des Konzertes nicht recht einfügen. Hawran entledigte sich seiner Aufgabe mit großem Fleiß und Können; für den Schluß des Regerschen Chorwerkes hätte ich ihm eine ruhigere Hand gewünscht. Das zweite Konzert brachte eine sorgfältig einstudierte Aufführung von Händels „Judas Maccabäus". Einen sehr genußreichen Abend verschaffte uns das Rosé-Quartett durch den Vortrag der Quartette von Beethoven Op. 18 in c moll, Schubert in d moll und Korngold Op. 16 in A dur. Hervorzuheben wäre nur, daß Korngolds Quartett neben der Oper „Violanta" als sein bestes und reifstes Werk anzusehen und zu den wirkungssichersten Kammermusikschöpfungen der Gegenwart zu zählen ist. — Ganz auf Dilettantenniveau gesunken sind die Konzerte des Musikvereines unter Leitung J. Heideggers. Einen ausreichenden Beweis liefert sein vorletztes Konzert, in dem er zwischen eine gar nicht in einen Konzertsaal gehörende, auf ganz niedriger musikalischer Stufe sich bewegende „Suite in altem Stil" von N. Rezniczek und eine nicht gerade zu den besten Leistungen B. Bartóks gehörende Orchestersuite die — Ouvertüre (!) zu Mozarts „Idomeneo" einschob. Die Rezniczek-Suite fand in Heidegger einen guten Interpreten; auch für Mozart hatte

er diesmal eine glückliche Hand; an Bartóks Suite dagegen reichten seine Fähigkeiten bei weitem nicht heran. Dem letzten Konzert, das wiederum ganz konservativ auf die Aufführung von Schumanns Manfred-Ouvertüre, Brahms' Violinkonzert (Solist G. Kulenkampff aus Berlin) und Beethovens II. Sinfonie abgestimmt war, habe ich nicht beigewohnt. — Aus tschechischen Musikkreisen ist die Aufführung von Honneggers „König David" und Strawinskys „Geschichte eines Soldaten" besonders lobend hervorzuheben, um so mehr, da es sich um Werke handelt, die im hiesigen deutschen Publikum kaum gekannt und geschätzt werden. *Br. Weigl.*

*

Bückeburg. Die Hofkapelle drückte dem Musikleben ehedem den Stempel auf. Heute ist das Landesorchester zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Wohl wird es noch staatlich unterstützt, läßt aber wenig mehr als Kaffeehausmusik hören. Noch sind einige gute Kräfte vorhanden und in Verbindung mit der regsamen Militärkapelle wären bei selbstloser Verwaltung von Kritik und Publikum beachtenswerte Sinfoniekonzerte möglich. Aber das Orchester ist fast nur als Begleitkörper zu hören bei Opern, Operetten und Oratorien; denn von „volkstümlichen" Konzerten mit Ball wollen wir lieber nicht reden. Nur 2 Sinfoniekonzerte kamen zustande. In beiden erschien Prof. Sahla am Dirigentenpult. Das erste war ein Festkonzert zur Nachfeier von dessen 70. Geburtstag. Beethovens Siebente, Mozarts Serenade (eine kleine Nachtmusik) und 5 Sopranlieder von Sahla wies das Programm u. a. auf. Das zweite brachte nur Haydns II. (D), Siegfried-Idyll, Don Giovanni-Ouvertüre und liebliche Lieder. Um so mehr interessierten die 3 Kammermusikabende und die Oratorienaufführung. Das erste Kammerkonzert stand auf der Höhe. Wir hörten Mozarts jugendfrisches C dur-Streichquartett, Beethovens Es dur-Sonate für Violine und Klavier, dazu Brahms' g moll-Klavierquartett, von der sympathischen Pianistin Frl. Marg. Bölling (Hannover) stilsicher gespielt. Die beiden anderen Abende gaben Beethovens „Harfenquartett" und neben einem geschmacklosen Wolf-Brahms-Schumann-Schubert-Strauß-Liederpotpourri die Variationen aus Schuberts d moll-Quartett sowie Haydns plauderndes G dur-Quartett, Griegs Violinsonate und Stücke von Chopin (Frau Bartels-Büsing). Eine besondere Note verdient das Streben des Oratorienvereins (Dirigent: Crusius). Schätzenswerte Kräfte werden hier frei. Er trat am 13. Dezember mit H. v. Herzogenbergs „Geburt Christi" hervor und wird am Karfreitag Händels „Messias" in der Chrysanderschen Bearbeitung darbieten. Im Stadttheater sah man von den Herfordern neben mehreren Operetten (Günstling der Zarin, Dollarprinzessin, Maritza) nur den „Fliegenden Holländer". Oertliche Verhimmelungstaktik schädigt das musikalische Leben um so erheblicher, als sie Spreu und Weizen nicht scheidet. *Graf.*

*

Halle a. S. (Konzerte.) Durch die künstlerische Konkurrenz von Philharmonie und Stadttheater haben wir beneidenswert schöne Sinfoniekonzerte. Das ist gewiß. Es bleibt aber zu bedenken, ob die Philharmonie, wenn sie nur auswärtige Orchester bringt, letzten Endes nicht das Hallische Musikleben etwas untergräbt. Das Musikleben einer Stadt wie Halle sollte doch immer bodenständig bleiben und kann sich nur auf dieser Basis günstig weiter entwickeln. An und für sich freuen sich die Hallenser natürlich mächtig, so berühmte Orchester wie die Berliner Philharmoniker, das Leipziger Gewandhaus und die Dresdener Staatskapelle zu hören. Die Altenburger Landeskapelle und die Dessauer Hofkapelle können sich hingegen mit unserem Stadttheaterorchester nicht messen, oder genauer gesagt, sind auf keinen Fall besser als dieses. Mit den Berliner Philharmonikern bot Dr. Georg Göhler jüngst eine unbekannte Sinfonie von Haydn (die mit dem „Hornsignal"). Kein in die Tiefe gehendes Werk, wohl aber bemerkenswert durch solistische Verwendung einzelner Instrumente und durch mancherlei feine Klangreize. Mit der Altenburger Landeskapelle brachte derselbe Dirigent die Sinfonie piccola Op. 41 von Ewald Sträßer aus dem Manuskript zur Aufführung. Es handelt sich hier um ein formell klar aufgebautes und klanglich von goldenem Wohllaut durchtränktes Werk, dessen Stil etwa der nachbrahmsischen Zeit angehört. Die Sinfonie hinterließ um so günstigere Eindrücke, als in unmittelbarer Nähe ein so musikalisches und fratzenhaft aufgedonnertes Nichts wie Kreneks Violinkonzert stand. Es ist gar nicht zu begreifen, wie sich ein so hervorragendes Talent wie Alma Moodie daran begeistern kann. Nach jeder Seite die glänzendsten Eindrücke hinterließ die Sächsische Staatskapelle, welche im Rahmen der Philharmonie unter der genialen Leitung von Fritz Busch konzertierte. Brahms zweite Sinfonie wurde in nicht zu überbietender Klarheit und großartiger Geistigkeit gespielt. Bei Generalmusikdirektor Erich Band hörte man als Neuheiten in ausgezeichneter Auffassung und brillanter Durchführung die klangprächtige Rhapsodie von Jul. Weismann, die Romantische Suite von M. Reger und dann die glänzenden Händel-Variationen von Georg Schumann. Der Dirigent hatte damit die größten Erfolge. Große Anziehungskraft in den Stadttheaterkonzerten übten auch die Solisten aus. Wir hörten Alexander Borowsky (Klavier), Prof. Georg Schumann (ein stilistisch fein empfindender Mozartspieler), Arnold Földesy (Cello-Konzert von Volkmann) und Walter Braunfels (Klavier). Wenig Glück hatte unser Generalmusikdirektor Band mit einem Sonderkonzert, in dessen Mittelpunkt die Eroika stand. — Mit Kammermusik versorgt uns nach wie vor das illustre Klingler-Quartett. Die Künstler bereiteten mit einem Beethoven- und einem Mozartabend eitel Freude. Dr. E. Fischers „Musikalische Komödien" gaben nun auch ihre Visitenkarte bei uns ab. An Solistenabenden war diesmal kein Ueberfluß. Zu erwähnen sind in erster Linie zwei Liederabende und zwar von Grete Welz und Lieselotte Heinlin. Ein Sonatenabend von Hermann Reutter (Klavier) und Max Menge (Geige) verlief glänzend. In Sonderheit hatten die brillant aufeinander eingespielten Künstler mit der E moll-Sonate von F. Busoni starken Erfolg. Erwähnung verdienen schließlich noch die volkstümlichen Sinfoniekonzerte von Kapellmeister Benno Plätz. Er verfügt über ein eigenes Orchester, welches in so glänzender Verfassung ist, daß sogar Werke von der Bedeutung der Schubertschen C dur-Sinfonie, der Mozart-Variationen von Reger, der c moll-Sinfonie von Brahms aufgeführt werden können. Großen Reiz haben diese Konzerte auch durch die mancherlei solistischen Kräfte, welche der Dirigent heranzuziehen weiß. — (Oper.) Eine Neueinstudierung von „Lohengrin" zeigte im hellsten Lichte, was unsere Kräfte unter der Aera von Generalmusikdirektor Erich Band jetzt zu leisten vermögen. Vor allem boten die Chöre weit mehr und höher zu Bewertendes, als man sonst an Provinzbühnen gerade in diesem Werk gewöhnt ist. Im übrigen kamen zur Neueinstudierung: Die verkaufte Braut, Der Mazurka-Oberst (eine liebenswürdig-unterhaltsame Oper, aus versunkenen Werken Lortzings zusammengestellt) und schließlich einige Operetten. Aber die Aufführungen waren in jedem einzelnen Falle ausgezeichnet vorbereitet. *Paul Klanert.*

*

München. (Oper, Farblicht- und andere Musik.) Wir haben wieder einmal ein neues „Gesamtkunstwerk". Sein Schöpfer (besser Erfinder) und Prophet ist der ungarische Pianist A. Laszlo, der dieser Tage im ausverkauften Residenztheater einem neugierigen Publikum erstmals Werke eigener Komposition für Klavier und Farblichtklavier vorführte. Den Flügel kennt jedermann und Laszlos Kompositionen dafür wiesen zwar manches Hübsche, jedoch nichts wesentlich Neues auf. Das Farblichtklavier — von einem kongenialen Maler-Musiker zu bedienen — ist samt der zugehörigen Farblichtnotation Laszlos eigene Erfindung und projiziert auf eine Leinwand im verdunkelten Bühnenhintergrund farbige, abstrakte (expressionistische) Bildmalereien, die gleichzeitig mit dem Ablauf der Musik erscheinen, abrollen, verschwinden, überleuchtet oder umgefärbt werden etc. Aufgeführt wurden elf kurze Präludien und eine dreisätzige „Sonatina", auf der Leinwand erschienen außer reinen Phantasieformen allerhandfarbige Sonnen, Dreiecke, Keile, expressionistische Schneegebirgs- und Friedhofslandschaften, gelegentlich auch drei veritable bunte Rieseneier. Von dem proklamierten Gesamtkunstwerk wurde nicht allzuviel merkbar, da z. B. mitunter nicht einmal entscheidender Harmoniewechsel der Musik mit entsprechendem Stimmungswechsel der Farbgebung genau zusammenfiel. Zudem machte der farblichtbildnerische Teil, für dessen Entwürfe der Maler M. Moll verantwortlich zeichnete, nicht den Eindruck bedeutender schöpferischer Potenz, und ohne diese geht die Zusammenspannung zweier Künste schon gar nicht an. So erlebte man nicht die Geburt einer neuen Kunst, sondern wohnte einem ästhetisch-psychologischen Experiment bei, dem man anstandshalber seinen Beifall spendete. — Ueberzeugender als die Farblichtmusik wirkte entschieden die farblose Musik der letzten Zeit. Hausegger brachte mit seiner Natursinfonie die ganze Wucht seiner ethisch hochgespannten Persönlichkeit zum Ausdruck und führte unter anderem jüngst Busonis reizvolle Turandotsuite schlechthin vollendet auf. In einem Konzert vertrat ihn Dr. Rudolf Siegel (Krefeld) mit sehr eindrucksvoller Wiedergabe der ersten Mahlersinfonie, nach Mendelssohns Violinkonzert, das Alma Moodie vollkommen souverän interpretierte. — Daß man Schuberts große C dur-Sinfonie innerhalb sechs Tagen nicht weniger als viermal aufführte, zeugt von verkehrter Programmpolitik, namentlich hier und heute, wo der Konzertbesuch ohnedies schlecht genug ist. Ich hörte sie von M. Knappertsbusch in

einer Akademie, nach einer recht robust hingesetzten Haydnsinfonie, etwas ungleich und teilweise überakzentuiert, während als erste Nummer dieses Abends Graeners gut klingende, aber geistig nicht sehr tiefschürfende Orchestervariationen über ein russisches Volkslied ausgezeichnet erstaufgeführt wurden. N. v. Leuchtenberg führte mit dem Konzertvereinsorchester russische Musik wacker, aber nichts weniger als genial vor, hatte allerdings mit seinem Programm keinen Griff ins Volle russischen Schöpfertums getan. Die meiste Potenz verriet „Kikimora", ein Volksmärchen für Orchester, von Anatol Ljiadew, das thematisch prägnant und im Kolorit eigenartig ist, während zum Schluß des Abends Scriabins frühe Sinfonie in E dur Op. 26 geradezu schwach wirkte und nichts von der Schöpferkraft dieses Vorkämpfers moderner russischer Musik offenbarte. Mit A. Schmid-Lindner am Flügel bot das Münchner Streichquartett des jungen R. Strauß zügiges Klavierquartett Op. 13, P. Juons Trio-Kaprize Op. 39 nach Gösta Berling, die allerdings bei allem Temperament an genialer Intuition der Lagerlöf noch mancherlei schuldig bleibt, und zum Schluß als reifstes und am starksten empfundenes Werk L. Thuilles klangschwelgendes Klavierquintett Op. 20 in durchweg schwungvoller Aufführung. Von Cyrill Scott, dem modernen englischen Komponisten, hörte man ein Klaviertrio, in der Haltung neutönerisch, aber doch durchaus in der Ueberlieferung wurzelnd, und gelegentlich sogar ausgesprochen melodisch gehalten. Ein Kompositionsabend Karl Pottgießers, in dem neben Liedern und einer Klaviersonate auch eine Hornsonate in B dur erfolgreich zur Uraufführung kam, konnte ich anderer Verpflichtungen wegen nicht selbst hören. — Die Staatsoper wartete mit einer wohl einstudierten Erstaufführung der „toten Augen" von d'Albert auf, ein nicht so recht verständliches Unternehmen, da dies Stück eigentlich schon bei seiner Uraufführung vor zehn Jahren eine unerfreuliche, innerlich überlebte Angelegenheit bedeutete und mit der Zeit nicht gewonnen haben konnte. Immerhin erlebte man eine an sich sehr gute Aufführung mit Elmendorff als temperamentvollen Dirigenten und Nelly Merz (Myrtocle) und Brodersen (Arcesius) als hocherfreulichen Hauptgestalten. Mit großer Spannung wird allerseits die nun bald fällige Erstaufführung des Straußschen „Intermezzo" erwartet. *F. P.*

*

M.-Gladbach. Die moderne Tendenz dieses Musikwinters äußerte sich auch als angenehme Wandlung im sonst üblichen slavischen Programm des Budapester Streichquartetts, das in temperamentvoller Wiedergabe u. a. hier erstmalig ein Hindemith-Werk, und zwar das noch tonalitätsgetreue, musikantische Op. 16, nebst einem Irischen Tanz von Percy Graininger bot. Klassische Schönheit vermittelten die Kölner H. Zimmermann, R. Queling und K. Hesse in Klaviertrios von Mozart, Schubert, Brahms. Das Gladbacher Kleinsangquartett zeigte sich mit seinem zweiten Konzert — gleichfalls mit bewährter Vortragsfolge — in reifender Entwicklung. Die Bedeutung dieser örtlichen Kammermusikvereinigung ist in unserem Industriebezirk nicht zu unterschätzen — und hier wächst die Verantwortung an der Größe der Aufgabe, für deren Lösung Schönes zu erhoffen ist. — Das fortschrittliche Programm Donaueschingens: bewußte a cappella-Kultur erfüllte sich hier weiter in der wiederholten Gestaltung der Deutschen Singmesse von Jos. Haas durch den Gladbacher Madrigalchor (R. Keitel) und den Berliner Domchor unter Prof. Rüdel. Das positiv Neue dieser erfreulichen, frohen Musik liegt nicht nur in der meisterlichen, kühnen, individuellen und absoluten Behandlung und Beherrschung des Technischen, sondern auch in dem glaubensstarken Bekenntnis einer Persönlichkeit von der heiteren, männlichen Naivität Haydns zu metaphysischen Dingen, die ganz ohne Pathos, ohne intellektuelle Verkrampfung mit intuitiver Gefühlshelle musikantisch im Klang gelöst werden. A. Herchet bot mit seinem Kirchenchor würdig Kantaten von Reger (Vom Himmel hoch), Weismann, Op. 34 und Vinz. Lübeck. Höhepunkt aller Ereignisse: Regers 100. Psalm und Bruckners Fünfte; kein Domchor brachte frommere Musik. Hans Gelbke und sein Chor leisteten Außerordentliches. Unentwegt weiter auf vorwärts gerichtetem Wege brachten die Konzerte des Generalmusikdirektors: Rudi Stephans kraftvolle und ehrlich fortschrittlich gesinnte Musik für Geige und Orchester, deren klangliche Erfüllung in großem Maße dem intelligenten Geiger Kulenkampff-Post zu danken war; eine weniger gehaltvolle Programmsinfonie des Italieners O. Respighi; eine virtuoskitschige Konzertrhapsodie für Geige von M. Ravel; die geistreiche und meisterliche Variationenreihe Rezniceks über die tragische Geschichte vom immer nur hinten hängenden Zopfe; Gerard Bunks schlicht musikalische Sinfonie; des Wiener Jokl wirkungssichere Rübezahlballade als Uraufführung. — Das letzte große Cäciliakonzert verließ diese Straße wohltemperierter, gemäßigter Modernität und stellte kühn Problematisches zur Entscheidung, die sensationell getrübt kein ehrliches „Für oder Wider" fand. A. Honneggers Pacific 231 ist schlecht verhüllte Programm-Musik ohne absoluten musikalischen Eigenwert. Wertvoller ist E. Tochs Kammerkonzert für Cello. Der Verzicht virtuoser Wirkungen zugunsten einer neuen, großlinigen Melodie, die kraftvolle Konzentration der schnellen Sätze auf rhythmische, kontrapunktisch gesteigerte Strenge sind begrüßende Stilelemente der Neuen Musik. Daß die innerste Zwangsläufigkeit zuweilen fehlte und einem intellektuellen Wollen Platz machte, darf nicht verschwiegen werden. Emanuel Feuermann, der junge Meistercellist, und die hingebend musizierenden Solisten des Orchesters überwanden mit erstaunlicher Kunst die großen Gestaltungsschwierigkeiten. Klassisch fundierte Stationen, Inseln der Besinnung auf absolute Werte fehlten nicht: Pfitzners Musik zu „Fest auf Solhaug"; J. S. Bachs d moll-Konzert, gespielt von dem hoffnungsvollen jugendlichen K. Hansen; Händels Concerto grosso Nr. 9 in der Bearbeitung Seifferts; Regers anmutige Balletsuite und spielerisch verblüffende Vaterländische Ouvertüre, die ein Gegenstück in der Akademischen Festouvertüre von Brahms fand; endlich ein nur Haydn zubestimmtes Volkssinfoniekonzert. Die Oper unter Zaun besitzt nicht die lebendige Aktivität des begleitenden Konzertlebens; noch immer steht die im letzten Jahre angesagte und angenommene Uraufführung aus. Gute Mittelleistungen waren zwei Spielopern von Lortzing unter dem begabten Kapellmeister Erich Triller, Hoffmanns Erzählung durch Zaun, und endlich erfreulich die Gegenüberstellung von Verdis Aida und Othello. In dem Belkantotenoristen Müller-Raven, dem dramatischen Bariton Janesch, dem Baßbuffo Schmitz, den Sängerinnen Lindlar, Kronsbein-Rummel und Klara Ebers besitzt die Oper erfreuliche Kräfte, die sich in einem weiteren Spieljahr zugunsten eines harmonischen Zusammenwirkens noch besser verbänden. Das Zögern der Stadt mit der Entscheidung über die Zukunft des Theaters ist auch in künstlerischer Beziehung unverantwortlich; es fördert die Gefahr: wie immer, so auch im nächsten Jahr mit einer neuen fremden Spielschar von vorne wieder anfangen zu müssen. *Walter Berten.*

*

Plauen i. V. Der Bericht über die musikalischen Geschehnisse der laufenden Sing- und Spielzeit kann kurz sein, denn ein wichtiger Teil unseres Kunstlebens scheidet vollständig aus: unsere Oper. Sie ist nicht etwa schlafen gegangen wie in mancher anderen Provinzstadt, sie lebt noch, Gott sei Dank, aber in einem eigentümlichen latenten Zustande, der durch Umbauschwierigkeiten entstanden ist, so daß das Theater erst Anfang März eröffnet werden konnte. Die Hauptpflegestätte der guten Konzertmusik ist wie immer der Richard-Wagner-Verein gewesen, in dessen bis jetzt erledigten acht Abonnementskonzerten Neues und Altes in guter Mischung zu hören war. Von modernen Kompositionen seien erwähnt: Rudi Stephans „Orchestermusik", Bela Bartok nicht ganz widerspruchslos hingenommene „Tanzsuite", die phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz von Braunfels, deren geistreiche, phantasievoll kombinatorische Arbeit in ihrer Wirkung etwas durch die Länge des ganzen Werkes beeinträchtigt wurde, und Debussys klanglich entzückendes Streichquartett (vom Leipziger Gewandhaus-Quartett vortrefflich gespielt). Bruckners VIII. Sinfonie, die man kaum noch zur modernen Musik zählen darf, fand in einem der letzten Konzerte begeisterte Aufnahme, mit der sich der hervorragend veranlagte, mit ebensoviel Begeisterung wie Energie seinem Amt dienende städtische Kapellmeister Dr. Cremer für seine Vorbereitungsmühen belohnt sah. Einen ausgezeichnet gelungenen Brahmsabend (Tragische Ouvertüre, I. Sinfonie und Violinkonzert, gespielt von Riele Queling) dankte man demselben Kapellmeister, von dessen Tätigkeit in Konzert und Oper noch viel Gutes zu erhoffen ist. *Ernst Günther.*

*

Stuttgart. *(Oper.)* Nach Weihnachten erschien Lortzings „Wildschütz", szenisch in einigem erneuert, wieder im Spielplan. Spielleiter (Dr. Erhardt) und Kapellmeister (Ferdinand Drost) hatten Dorf-, Schloß- und Gartenszenen liebevoll und mit Humor herausgearbeitet, so daß man seine Freude an dem unvergleichlichen Singspiel haben konnte. Die Besetzung war gegen die vor zwei Jahren recht ungleichwertig; die Grete der Frl. Jungkurth ohne Schwung, die gräflichen Herren zu weich und kraftlos. Frl. Ranczak noch zu fremd im Lortzingschen Stil, den nur zwei in seiner ganzen Fülle und Erdhaftigkeit trafen: Albin Swoboda mit seinem köstlichen (manchmal freilich etwas überspielten) Baculus und Lydia Kindermann mit ihrer nicht minder komischen Gräfin voller Patina. — Janaceks „Jenufa" erfuhr bei ihrer Erstaufführung durch Carl Leonhardt und Dr. Otto Erhardt eine

hinreißende Gestaltung. Aus der glänzenden Besetzung ragten Hildegard Ranczaks Jenufa und die Küsterin der Lydia Kindermann gesanglich und darstellerisch hervor; neben ihnen sind Ritter, Nolte und Faßbinder in ihren ausgezeichnet charakterisierten Partien zu nennen. Die grobflächige, reichlich blutrünstige Bauerndramatik des (auf alle Fälle sehr theaterwirksamen und operntüchtigen) Buches hat Janacek zu einem dramatisch ungeheuer impulsiven und musikalisch vollsaftigen Werk angeregt. Beziehungen zum naturalistischen Verismo und zur Pathetik des Musikdramas machen sich nur hier und da bemerkbar. Die starken Wurzeln dieser Oper liegen in der slawischen Volksmusik, die durch alle Gesänge und Tänze prachtvoll hindurchleuchtet. — Wesentlich dünner fließen die Quellen in Cortolezis' „Verfehmtem Lachen". Die Musik ist sauber gesetzt, klingt gut, bemüht sich ebenfalls um volkstümliches Gepräge. Aber der Funke, der zünden soll, fehlt; selbst eine so prachtvolle Gelegenheit, wie das verquälte Lachensemble, geht ziemlich ungenützt und wirkungslos vorüber. Und dann: das Libretto ist schlecht gemacht. Die Entwicklung, die Kontraste sind äußerlich arrangiert, nicht von innen heraus empfunden, die Exposition verfehlt. Leider tat die Aufführung recht wenig, um den matten Puls des Ganzen in lebhafteren Gang zu bringen. *H. H.*

*

Tübingen. Das bisher ungelöste und vielleicht unlösbare Problem des Musiklebens einer kleineren Universitätsstadt wird immer in dem Mißverhältnis der relativ hohen Ansprüche und der absolut niederen Anzahl der hierfür in Betracht kommenden Interessenten, insbesondere der zahlungsfähigen und damit die Erfüllung solcher Ansprüche allein ermöglichenden, bestehen. Dies Mißverhältnis wird noch größer angesichts der Tatsache, daß die scheinbar große Zahl der Studenten (in Tübingen 10 % der Gesamtbevölkerung) teils aus Mangel an Mitteln, teils wegen vielseitiger Abziehung durch korporative und andere (vor allem Vortrags-) Abendveranstaltungen als Stütze des Musiklebens erfahrungsgemäß finanziell kaum in Betracht kommt. So ist es in Wahrheit immer wieder derselbe relativ kleine Kreis von Einwohnern, auf dem in Wahrheit alles (und zwar nicht bloß die musikalischen, sondern meist auch die andersartigen Veranstaltungen) ruht. — Betrachtet man das Tübinger Musikleben unter diesem einzig möglichen und gerechten Gesichtspunkt, so wird man, auch im Rückblick auf das vergangene Jahr, eigentlich nur staunen können, was alles trotzdem wieder geboten werden konnte. Zunächst sei der auswärtigen Gäste gedacht, freilich nur in Kürze, da Tübingen sie ja mit anderen Städten in der Regel teilt und für diesen Bericht mehr nur das Eigenartige in Betracht kommen soll. Zuerst des Landestheaters. Mit Glück wurde, allen Pessimisten zum Trotz, neben den üblichen Gastschauspielen, nunmehr auch die Oper desselben hierher verpflichtet und, vor in diesem besonderen Fall immer gleich ausverkauften Häusern, „Cosi fan tutte", Figaro, Fidelio und Fledermaus in mustergültig den hiesigen kleineren Bühnenverhältnissen angepaßten szenischen Abänderungen gegeben. Von auswärtigen Kammermusikvereinigungen wurden als alte Bekannte das Wendling- wie das Kleemann-Quartett freudig begrüßt und von ersterem Schuberts G dur-Quartett, von letzterem dasjenige von Busoni in d moll als willkommene Bereicherung des üblichen Programms empfunden. Auch die Bläservereinigung des Stuttgarter „Collegium musicum" schenkte uns wieder einen interessanten und vollendeten Abend mit zwei Bläserquintetten von Lefebvre (Op. 57) und Lendvai (Op. 23) und einem Klavier-Sextett von dem zurzeit hier lebenden jungen Stuttgarter Komponisten Rich. Greß, das einen vollen Erfolg für diesen bedeutete. Einen Trioabend gab, mit Wendling und Saal zusammen, die hier eine immer größere Gemeinde findende Pianistin Johanna Löhr, bei welchem neben Schumanns Op. 63 auch Tschaikowskys tragisches Trio Op. 50 zu ergreifender Wirkung kam. An Solisten fanden sich neben dem jungen Münchener Pianisten Bruno Maischhofer vor allem Rehberg und Pembaur ein. Ersterer gab im Rahmen der Konzerte des akademischen Musikinstituts einen Beethoven-Abend, an welchem neben den c moll-Variationen und der d moll-sonate (Op. 31) das B dur-Rondo mit Orchester von 1798 und das Klavierkonzert in Es dur zu überwältigender Wirkung kam. Pembaur gab eine Revue der Klavierphantasien von Bach bis Schumann und Liszt, also über ein Gebiet, das seiner oft recht eigenwilligen, aber immer überzeugenden Interpretation wohl am meisten entgegenkommt. Von anderen Solisten erfreute uns das Ehepaar Bosch-Möckel mit einem Reger-Mozart-Schubert-Abend und in Riele Queling-Köln lernten wir die neben Alma Moodie wohl bedeutendste Vertreterin ihres Instruments kennen. — Liederabende gaben neben Liselotte Stumpfhauser (mit dem eigenartigen Programm Pfitzner-Grieg-Wagner) und Irene Weitbrecht-Schmid-Hamburg (Wolff) vor allem Windgassen und Feuerlein, welch letzterer mit Schuberts Winterreise, von unserer einheimischen Künstlerin Gertrud Ziegler-Hirzel feinfühlig begleitet, sich alle zu besonderem Dank verpflichtete. Einen Abend reinsten fröhlichen Genusses bereitete der „Deutsche Volksliederabend" der Bregenzer Madrigalvereinigung unter Leitung von Helmut Pommer — ein Vorbild edelster Volkskunst, wie sie sein soll. Nicht vergessen sei unter den auswärtigen Gästen zum Schluß noch der Rottenburger Domchor, der in dankenswerter Weise die Aufführung der Brucknerschen f moll-Messe vom Bischofsjubiläum im hiesigen Schillersaal wiederholte. — Innerhalb des einheimischen Musiklebens bildeten die instruktiven Abende des Musikinstituts der Universität, unter Prof. Dr. Karl Hasse, eine Quelle reicher Anregung und Belehrung aus den verschiedensten Zeiten der Musikgeschichte. Um chronologisch von hinten anzufangen (die Reihenfolge der Konzerte konnte aus äußeren Gründen keine historische sein), so machte ein Abend uns mit drei schwäbischen Komponisten der Gegenwart (die persönlich mitwirkten) bekannt: mit Hans Schink-Backnang (Violinsonate Op. 17), Hermann Reutter-Stuttgart (Klaviervariationen Op. 11 über ein Bachisches Thema und Passacaglia Op. 17 für zwei Klaviere) und dem schon erwähnten Richard Greß-Stuttgart (Klaviertrio Op. 20). In das Biberacher Musikleben im 18. Jahrhundert führte in einem interessanten und anschaulichen Vortrag Musikdirektor Bopp-Urach ein, worauf aus dem von ihm daselbst aufgefundenen reichlichen Notenmaterial durch Angehörige des Musikinstituts instruktive Proben gegeben wurden: „Alte Meister des deutschen Liedes" führte im Rahmen dieser Veranstaltungen sodann der Heidelberger Professor Hans Joachim Moser nach eigenen Bearbeitungen vor. In diesen allgemeineren historischen Rahmen gehörten auch die beiden Hauptaufführungen des Akad. Musikvereins in diesem Jahre: die hier schon innerhalb des Berichts über das Kirchengesangvereinsfest im August 1925 besonders besprochene Aufführung von Werken von Palestrina, Schein, J. Chr. Bach und J. S. Bach einerseits und die schöne und gelungene des Händelschen „Herakles" im Februar 1926 andererseits, in welcher der reiche und dramatische Gehalt dieses Werkes in voller Frische erstand (Herakles: S. Tappolet-Stuttgart, Dejanira: Lydia Kindermann, Jole: Frl. Nothnagel-Würzburg, Hyllos: Brenner). Eine besonders dankbar begrüßte Ergänzung dieses historischen Anschauungsunterrichts bildete auch der Besuch des Erlanger musikwissenschaftlichen Seminars unter Leitung von Privatdozent Dr. Gustav Becking, der Musik des Mittelalters in höchst instruktiver Weise vorführte. — Aus Werken der verschiedensten Zeiten der Instrumentalmusik setzte sich schließlich noch ein letzter Abend des Musikinstituts mit Werken von Corelli, Pergolesi, Gade (Novelletten) und Niemann (rheinische Nachtmusik) zusammen. — Zweimal veranstalteten auch unsere einheimischen Künstler Willy Lang und Otto Gilbert einen Trioabend, das erstemal von Kapellmeister P. Schmitz-Stuttgart mit bekannter Vollendung begleitet, da andere Mal von der hier ansässigen Frau L. Maxton, die sich dabei als wertvoller Zuwuchs unserer einheimischen Kräfte bewährte. Das letztere gilt in besonderem Maße auch von Herrn Achenbach, der in letzterem Konzert, wie auch im „Herakles" und schon in kirchlichen Veranstaltungen durch einen wundervollen Baß von ungewöhnlicher Ausgiebigkeit erfreute. Neben diesem Konzertleben im engeren Sinne gingen mit großer Regelmäßigkeit die für weitere Kreise bestimmten und stets dankbar begrüßten „Morgenmusiken" und andere größere Konzertveranstaltungen unseres tatenfrohen Stiftsorganisten, Musikdirektor Gölz, einher. *Th. H.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Erfurt. Am Stadttheater ging dieser Tage Adolphe Adams alte Spieloper „Der Postillon von Lonjumeau" in einer Neubearbeitung von dem Leipziger Kapellmeister Alfred Schröter erstmalig in Szene. Der Bearbeiter hat sich redliche Mühe gegeben, Längen des Werkes auszumerzen, sowie textliche Korrekturen anzubringen. Dies ist ihm aber nur an manchen Stellen geglückt. Fehl am Ort aber war die Streichung des dritten Aktbeginns, eine gegen den Rhythmus des Orchesters verstoßende rhythmische Aenderung im Refrain des berühmten Postillon-Liedes sowie die Streichung einer Soloszene (Prosa) des Marquis. Auch die szenische Veränderung des ersten Aktes kann nicht gutgeheißen werden, denn zu dem ländlichen Motiv des Orchesters beim Chorauftritt paßt die Kirchtüre und der Brautzug schlecht. Die Aufführung am Erfurter Stadttheater war schwächer als das meiste, was wir in dieser Spielzeit gesehen und gehört haben. Es sei darum der Mantel christlicher Nächstenliebe über die Namen

der Hauptbeteiligten gebreitet. Mit einer Ausnahme. Denn der Tenor Leo Husler hat wirklich eine sehr schöne Höhe, scheint aber nicht gerade von großem Fleiß besessen zu sein.
Robert Hernried.

*

Heilbronn. Der Stuttgarter Richard Greß hat nach längerer Zeit wieder einen Abend mit ausschließlich eigenen Werken veranstaltet (eine Sonate für Cello und Klavier Op. 6, eine größere Anzahl Lieder und das neueste Werk, eine zweiklavierige Ballade Op. 26). Außer dem Komponisten selbst (Klavier) wirkten noch mit Anny Gantzhorn (Sopran), Dr. Hermann Enßlin (Klavier) und Walter Reichardt (Cello). Schon durch die Mitwirkung solch ausgezeichneter Kräfte bedeutete dieser Kompositionsabend nichts Alltägliches. Wer den Komponisten auch an seinem ersten hiesigen Kompositionsabend gehört hatte, konnte seine Entwicklung im Sinn eines starken Gereiftseins und einer tiefen Verinnerlichung feststellen. Greß' Musik ist nicht nur für die Ohren, aber bei wem sie tiefer gedrungen ist, der merkt, daß es sich hier nicht um ein bloßes Spiel mit gut Gelerntem handelt. Man fühlt das echt Musikalische heraus. *A. K.*

*

Kaiserslautern. Das V. Abonnementskonzert des pfälzischen Sinfonieorchesters verlief unter Boehes Leitung glänzend. Pembaur spielte das II. Konzert von Liszt mit aller Dämonie, die ihn seinem einstigen Meister verwandt sein läßt. Den Gerüchten, daß das Pfalzorchester aufgelöst werden soll, wird eine Aktion zur Stützung dieses für unsere Westmark kulturell wertvollen Instituts entgegenarbeiten. Ebenso muß unser hiesiges Stadttheater für die Pfalz erhalten bleiben und in dessen Bestand das vorzügliche städtische Orchester, dem man — so wird gemunkelt — noch Streicher entziehen will, sehr zum Schaden des ausgezeichneten Bläserkörpers. Hoffentlich bleibt alles beim Alten. Das zweite pfälzische Musikfest am Karfreitag und Ostern verspricht die höchsten Genüsse.

*

Meiningen. Zur Erstaufführung gelangten hier Igor Strawinsky: Pulcinella-Suite (nach J. B. Pergolesi) und Othmar Schöck: Violinkonzert (quasi nur Fantasie) B dur Op. 21. — Der kommenden Wiederkehr des 10. Todestages Max *Regers* wurde mit der Aufführung der Hiller-Variationen gedacht. — Die Landeskapelle (Peter Schmitz) brachte die Sinfonietta (e moll) Op. 7 für Streichorchester von Paul Kletzky zur Erstaufführung. Das interessante Werk fand sehr freundliche Aufnahme. — Als Gastdirigent war vor kurzem Siegfried Wagner hier eingekehrt. In drei Konzerten hier, Merseburg und Jena führte er Werke von sich und seinem Vater auf. Bedeutende künstlerische Erfolge waren dabei allerdings nicht festzustellen. *L.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Rich. Wetz: Franz Liszt. 4. Band der Musiker-Biographien. Reclam, Leipzig.

Der Verlag tat gut daran, statt einer Ueberarbeitung der alten, in ihrer Anlage wenig glücklichen Liszt-Biographie Nohl-Göllerichs gleich eine völlig neue Leistung aus der Feder Rich. Wetz' zu bieten, die, um es vorweg zu sagen, dem Zweck weitester Verbreitung wesentlich mehr als ihre Vorgängerin entsprechen dürfte. Wenn nun auch das Werkchen sich auf seine populäre Aufgabe beschränkt und der Liszt-Forschung selbst keine Bereicherung bringt, so ist es doch insofern bemerkbar, als es in Abweichung von den meisten seinesgleichen sich einer ruhigen, doch warmen Sachlichkeit befleißigt und sich dabei auf zwar wenige, aber gute und, soweit wir heute stehen — leider immer noch am Anfang! — zuverlässige Quellen stützt. Damit soll nicht verschwiegen werden, daß manches plastischer, schärfer und überlegter hätte herausgearbeitet werden können. Weitaus am besten gelang Wetz neben dem Schlußkapitel („Enttäuschungen und Ausklang") der große Hauptteil („Liszt der Tondichter"), namentlich in der Behandlung der Weimarer Epoche und ihrer Werke, weniger: Liszt als *religiöser* Mensch und Künstler, wo die Gegenüberstellung mit Bruckner nicht ohne Gewalttätigkeiten abgeht. Bei der Schilderung des Verhältnisses Liszt-Wagner vermißt man auch hier eine nähere Beachtung ihrer Gegensätze; beide standen sich in Welt- und Kunstanschauung, genau besehen, diametral entgegen! Noch in einem anderen Teil des Büchleins tritt eine prinzipielle Schwäche hervor, für die Wetz selbst nicht so sehr verantwortlich gemacht werden kann, da hier wohl die gesamte Liszt-Literatur versagt und die exakte Forschung noch wenig eingegriffen hat: die *Jugend-, Entwicklungs-* und erste Virtuosen*zeit*. Im übrigen wollen die hier gemachten Ausstellungen, die mehr ihrer prinzipiellen Bedeutung eine eingehendere Berücksichtigung erheischten, Vorzug und Verdienst des Wetzschen Bändchens keineswegs schmälern. Ja es steht gegenwärtig unter den populären Biographien wohl mit an erster Stelle (gleich der Grunskyschen Arbeit in der Sammlung „Musik"), und das ist angesichts der überschwemmten Liszt-Literatur eine anerkennenswerte Leistung, die eine warme und weite Empfehlung verdient.

*

Max Steinitzer: Tschaikowsky, 38. Band der Musikerbiographien. Reclam, Leipzig 1925.

Eine glänzende und geistvoll geschriebene Psychologie des Künstlers und Menschen Tschaikowsky. Steinitzer pflegt eine feingeschliffene Form, ohne darüber die Sache zu vergessen. Man bewundert seine souverän beherrschte Kenntnis der Tschaikowskyschen Werke, denen der Hauptteil der Schrift gewidmet ist, jedoch in fortgesetzter Verbindung mit der psychischen Haltung ihres Schöpfers, wogegen sich das äußere biographische Geschehen auf ein Mindestmaß beschränkt. So dürfte die Schrift zur Einführung und zu tieferem Eindringen in Tschaikowskys Wesen und Werk ein vortrefflicher Geleiter sein und bei der verständnisvollen Verbreitung seines Schaffens willkommene Dienste leisten!

*

Marie von Bülow: Hans von Bülow in Leben und Wort. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf.

Wenn Marie von Bülow zur Feder greift, um sich für ihren Gatten einzusetzen, so kann man damit rechnen, daß es mit einer unparteiischen, ernsten Sachlichkeit und vornehmen Geradheit geschieht, in der ebensosehr etwas von der Ritterlichkeit, diesem sympathischen Zug von Bülows besonderem Ich, fortwirkt, als auch dergleichen gerade gegenüber jenem Zeitkapitel der Kunst- und Künstlergeschichte leider nicht immer zu finden ist, ganz abgesehen von dem persönlichen Band, das die Verfasserin an Hans von Bülow knüpft. Nachdem Frau von Bülow vor einiger Zeit eine einbändige Volksausgabe der Briefe (bei Breitkopf, Leipzig) veröffentlicht hatte, blieb es erwünscht, nun auch noch eine zusammenhängende biographische Darstellung hinzuzugeben, wie es jetzt von ihr in wohlgelungener Weise verwirklicht worden ist. Zugleich hat sie einige Ausschnitte aus Bülows gehaltvollen Schriften hinzugefügt, so daß sich ein überaus klares und anschauliches Bild dieser so zwiespältigen und tragischen Künstlernatur ergibt. Somit wäre eine Lücke ausgefüllt; denn außer kleineren Skizzen und Spezialstudien existierte als Biographie eigentlich nur das Werk von du Moulin-Eckardt (1921), und eben dieses konnte in seiner merklichen Einseitigkeit, ja vielfachen Fälschlichkeit oder doch Unverläßlichkeit durchaus nicht genügen.
Lossen-Ftg.

*

Dr. *Hugo Neusser* u. Dr. *Alexander Hausleithner:* E. S. Engelsberg (Dr. E. Schön), Leben und Werk. Troppau 1925. Verlag des deutschen Sängerbundes in Schlesien.

Einem edlen, liebenswerten Menschen wird in diesem Buche ein sinnig-rührendes und doch bedeutendes Denkmal gesetzt. Schon die Namen der Herausgeber würden für ein gutes Buch bürgen. So zieht denn das Leben eines Mannes an uns vorbei, der als leistungsfähiger, hochgeschätzter Finanzbeamter noch Zeit für seinen geliebten Männerchor findet und demselben in seinen freien Stunden viele einfach und natürlich empfundene, dankbar zu singende Weisen schenkt. Durch das ganze Buch weht unaufdringlich ein feiner Zug von Heimatliebe und Liebe zu deutscher Art; es hebt sich im gangen wohltuend ab von vielen anderen Veröffentlichungen auf dem Gebiet des Männerchors. *R. Gr.*

Musikalien

Mozart: „Die Hochzeit des Figaro".
Bach: „Johannespassion".
Bach: „Der zufriedengestellte Aeolus". Sämtlich bei Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien, in kleiner Partiturausgabe.

Der rühmlichst bekannte Verlag hat mit diesen ausgezeichneten, sehr schön gedruckten Neuausgaben seine Sammlung kleiner Partiturausgaben in wertvoller Weise erweitert. — Die Partitur des „Figaro" mit deutschem und italienischem Text wurde von Hermann Abert nach dem in der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Autograph revidiert und mit einer trefflichen Einführung versehen. Aus dem Revisionsbericht interessiert am meisten, daß in dem C dur-Terzett im 2. Akt nicht, wie bisher üblich, Susanne, sondern die Gräfin die Koloraturen zu singen hat, was auf diese Szene ein neues Licht wirft. — Die vorliegende Ausgabe der Johannespassion und der Kantate von Bach folgt der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, wurde aber

von Arnold Schering an Hand des Autographs nochmals revidiert und ebenfalls mit einem knapp gehaltenen, in den Gegenstand gut einführenden Vorwort versehen.

*

Robert Volkmann: Ausgewählte Klavierstücke, herausg. von Walter Lampe.
Deutsche Klaviermusik des Rokoko: Ausgewählt und bearbeitet von Dr. R. Bellardi.
Klavierwerke der Neudeutschen Schule: Ausgewählt und bezeichnet von August Stradal.
Rob. Schumann: Auswahl aus den Klavierwerken von Prof. James Kwast.
G. F. Händel: Auswahl aus seinen Klavierwerken von Walter Rehberg.
Franz Liszt: Ausgewählte Klavierwerke, herausg. von Prof. Waldemar Lütschg. Sämtlich bei J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin.

Diese neue Folge von instruktiven Ausgaben des bekannten Verlags zeichnet sich durchweg durch klaren Druck, angenehmes Format und gutes Papier aus. Die Namen der Bearbeiter zeugen für die Gediegenheit der Neuausgabe. Besonders verdienstvoll ist, daß neben den allbekannten Meistern auch Werke von heute weniger bekannten oder gespielten Komponisten in guter Auswahl vorgeführt werden, wie bei der Klaviermusik des Rokoko, bei den Werken der Neudeutschen Schule und den Klavierstücken von Rob. Volkmann. Die Klavierspieler werden gerne nach dieser Ausgabe greifen. *A. N.*

*

Julius Ruthström: Technische Studien, Doppeltonstudien. Verlag Elkan & Schildknecht, Stockholm.

Unter dem obigen Titel veröffentlicht der nunmehr auch in deutschen Konzertsälen bekannt gewordene nordische Geiger eine Reihe von Studienwerken für die Violine, an denen man nicht achtlos vorübergehen kann. Obzwar seit Sevcik die Geiger an spezifischem Lehrmaterial keinen Mangel haben und auch Ruthström von dieser Richtung beeinflußt scheint, so zeigt dessen eigene Arbeit dennoch mancherlei Vorzüge, von denen wir den einen ganz besonders herausheben wollen: Das kompendiöse Format, welches mehr als bisher der Praxis entgegenkommt. Man darf sich nämlich bezüglich des faktischen Nutzens eines weit ausladenden technischen Uebungsmaterials keiner Täuschung hingeben. Viel Zeit und auch Nervenkraftreserve ist zu dessen Durchführung nötig und der studierende Geiger hat an beiden keinen Ueberschuß. Ruthströms Exerzitiensammlung enthält alles Wesentliche, was der ernst strebende Geiger zur technischen Ausbildung braucht und bietet aber dabei den Vorteil, dem Tagespensum ohne Ueberspannung eingereiht werden zu können. Das nur 37 Seiten zählende Heft „Technische Studien", welches ausschließlich dem Passagenspiel gewidmet ist, bringt Uebungen für den Fingerfall, den Lagenwechsel, nimmt bei den Akkord- und Skalenstudien größere Breite an, und wird mit chromatischen Lauffiguren beschlossen. Erstaunlich, wie in diesen engen Rahmen keine Formel der Passagentechnik übergangen ist, es sind im Gegenteil sogar die Dreiklänge mit ihren beiden Umkehrungen und als übermäßig und vermindert aufgenommen. Ausführlicher sind die aus drei Heften bestehenden Doppeltonstudien gehalten. Von allgemeinen Uebungen ausgehend, welche so ziemlich alle Intervallkombinationen einbeziehen und die Unabhängigkeit der Fingerbewegungen zum Ziele haben, befaßt sich das zweite Heft ausschließlich mit dem Terzenstudium, das dritte mit Sexten, Oktaven, Einklangsgriffen und Dezimen. Den Abschluß des letzten Heftes bilden Variationen mit gemischten Doppelgriffen, welche dem ausgebildeten Violinisten ein Rekapitulieren bei geringstem Zeitaufwand ermöglichen. — Die von Ruthström mit weiser Beschränkung veröffentlichten Studien lassen also kaum etwas zu wünschen übrig und können ernsten Lehrern wärmstens empfohlen werden. Bedingung für deren förderliche Anwendung wird es freilich immer sein, daß den bewegungs-physiologischen Gesetzen entsprochen wird, denn auch das beste Material wird nicht nützen, sondern schaden, solange der natürliche Bewegungsvorgang nicht erfaßt ist. *H. Seling.*

*

Othmar Wetchy: 6 Lieder für 1 Singstimme und Klavier, Nachtwandler für 1 Singstimme und Klavier. Verlag Albert Gutmann, Wien und Leipzig.

Schlicht gehalten, den volkstümlichen Ton gut getroffen. In demselben Verlag sind von *Oskar Metzner* erschienen: 7 Lieder und Gesänge nach Texten von Detlev von Liliencron. Die prunkvoll ausgestatteten Hefte enthalten eine Musik, die der Form und den Forderungen des Liedes gerecht wird, und sich im allgemeinen an gute, bewährte Vorbilder hält.

*

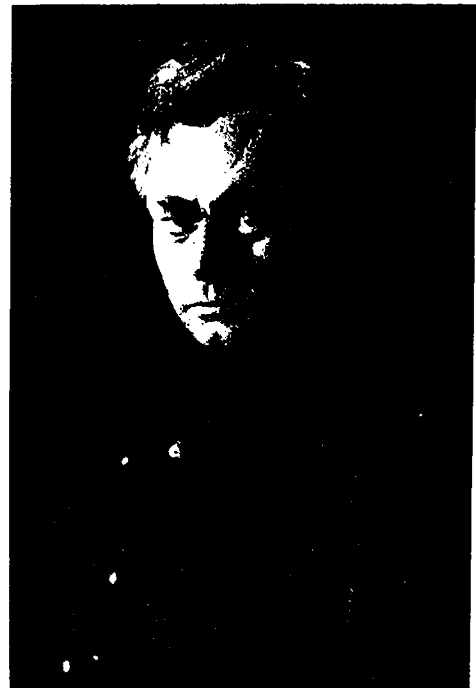
Musica ornans (Heft 4): Alte deutsche Weihnachtslieder im Satze zu 4 gemischten Stimmen. Herausgegeben von *Johannes Hatzfeld.*

Das Heft stellt nicht allein eine wertvolle Sammlerarbeit dar, sondern es bringt Lebensvolles, Brauchbares an einfachen Chören, und da an solchen kein Ueberfluß ist, werden alle Chorleiter diese Sammlung, deren Satz vorzüglich ist, freudig begrüßen.

*

Serge Prokofieff, Op. 16: Konzert in g moll für Klavier und Orchester.

Das echt russische Werk, 1913 entstanden und offenbar 1923 einer Umarbeitung unterzogen, weist eigenmächtige, kräftige Züge auf, die der Selbständigkeit und des Könnens keineswegs entbehren. Für den Pianisten und das Orchester gleichermaßen bedacht, dürfte es bei guter Interpretation seines Eindrucks sicher sein.



Friedrich Brodersen †
(Text S. 312)

Otto Siegl: Arioso für Violine und Orgel. Verlag Böhm & Sohn, Augsburg-Wien.

Das stimmungsvolle, warm empfundene Stück ist aus dem Zusammenklang der beiden Instrumente herausgeschrieben und geht in der technischen Schwierigkeit über Mittelmaß nicht hinaus. Es stellt in der selteneren Besetzung für Violine mit Orgel eine wertvolle Bereicherung der Literatur dar; mögen alle Geiger nach ihm greifen statt ewig gehörter, genugsam bekannter Bearbeitungen! *R. Gr.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das *VI. Deutsche Brahms-Fest* der Deutschen Brahms-Gesellschaft findet in *Heidelberg* vom 29. Mai bis 2. Juni 1926 statt. Die musikalische Leitung hat Herr Wilhelm Furtwängler übernommen. Mitwirkende sind die Berliner Philharmoniker, Solisten u. a. Adolf *Busch,* Elly *Ney,* Paul *Grümmer,* das *Busch*-Quartett, der Aachener a cappella-Chor (Leitung: Dr. Peter Raabe), der Mannheimer Musikverein (Richard Lert), der Heidelberger Bachverein (Dr. H. M. Poppen), ein Frauenchor (Leitung: Dr. H. M. Poppen).

— In *Berlin* gründete Kapellmeister Michael *Taube* ein ständiges Kammerorchester, das neben Solistenbegleitungen auch selbständige Konzerte geben will.

— Ein großes fünftägiges *Kammermusikfest* wird in der Himmelfahrtswoche vom Verein Beethovenhaus in *Bonn* veranstaltet. Mitwirkende sind das *Klingler*-Quartett und das *Rosé*-Quartett, Elly *Ney* und Heinrich *Schlusnus*.

— Das 50jährige Jubiläum des *Bayreuther* Festspielhauses wird, da in diesem Jahr in Bayreuth keine Festspiele stattfinden, am 25. Juli in *Weimar* durch ein großes Richard Wagner-Konzert mit hervorragenden Künstlern begangen werden.

— Die französische Erstaufführung von Richard *Strauß'* „Rosenkavalier" in *Monte Carlo* war von starkem Erfolg begleitet.

— Pietro *Mascagni* wird Leiter des römischen Costanzi-Theaters werden.

— Das junge *Radnitz*-Quartett brachte in *Berlin Blumers* Streichquartett Op. 51 zu erfolgreicher Erstaufführung.

— Frieda *Kwast-Hodapp* hatte in *Paris* mit Beethovens G dur-Konzert und Busonis Concertino sowie an einem Klavierabend in *Brüssel* durchschlagenden Erfolg.

— Die Sopranistin Willi *Kewitsch* brachte neue Kinderlieder von Reinhold *Beck* nach Texten von Adolf Holst in ihrem Berliner Liederabend zum Vortrag, die großen Beifall fanden.

— Das Wiener *Rosé*-Quartett hatte kürzlich in *London* mit dem neuen Streichquartett von Erich Wolfgang *Korngold* großen Erfolg.

— Paul *Hindemiths* Klavierkonzert fand bei der Erstaufführung in *New York* lebhaften Beifall. Sein „Konzert für Orchester" wurde ebenfalls dort unter *Kussewitzky* so günstig aufgenommen, daß bereits fünf weitere Aufführungen in Nordamerika angesetzt sind.

— Otto *Klemperer* wurde nach seinen beispiellosen Erfolgen in New York auch für die nächste Konzertsaison als Gastdirigent des New Yorker Symphonieorchesters wieder verpflichtet.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Roderich von *Mojsisovics*: „Der Zauberer" am Theater in Gera.

Siegfried *Wagner*: „Der Friedensengel" am Bad. Landestheater in Karlsruhe.

Bevorstehende Uraufführungen:

Manuel de la *Falla*: „Liebeszauber" (Ballett) an der Berliner Staatsoper (deutsche Uraufführung).

Hermann *Grabner*: „Der Feind seiner Liebe" am Landestheater in Arnstadt.

Paul *Hindemith*: „Cardillac" an der Berliner Staatsoper in der nächsten Spielzeit.

Serge *Prokofieff*: „Der feurige Engel" an der Städt. Oper in Berlin.

Stattgefundene Erstaufführungen:

Leos *Janaczek*: „Jenufa" am Stadttheater in Hamburg.

Chr. *Lahusen*: „Die Hochzeit der Schäferin" (Ballett), „Der Wald" (Tanzspiel) am Stadttheater in Wiesbaden.

Mod. *Mussorgsky*: „Boris Godunoff" an der Oper in Warschau.

Othmar *Schöck*: „Das Wandbild" (eine Szene und eine Pantomime) am Theater in Bern.

Giuseppe *Verdi*: „Die Macht des Schicksals" am Opernhaus in Dresden.

Konzertwerke

Stattgefundene Erstaufführungen:

Walter *Böhme*: „Die heilige Stadt" (Oratorium) in Dresden.

Walter *Böhme*: „Die Sänger" (Oratorium) in Dortmund.

Paul *Graener*: „Divertimento", Op. 64, in Wien.

Julius *Klengel*: „Konzert für Violine, Violoncell und Orchester" in Würzburg.

Ludwig *Lürmann*: „Sinfonie", Op. 8, in Chemnitz.

Othmar *Schöck*: „Violinkonzert B dur", Op. 21, in Meiningen.

Igor *Strawinsky*: „Pulcinella-Suite" in Meiningen.

TODESNACHRICHTEN

— Bei einem Aufenthalt in Krefeld anläßlich eines Gastspiels starb ganz unerwartet der bekannte Bariton der Münchner Staatsoper Friedrich *Brodersen*. Der so jäh aus dem Leben Gerissene wurde als Sohn eines Pfarrers am 1. Dezember 1843 in Bad Boll in Württemberg geboren. Ursprünglich Ingenieur, gehörte er seit 1900 der Bühne an, zunächst drei Jahre in Nürnberg, von da ab ständig in München. In seinem Fache lernte er allmählich alle Rollen mit gleicher Meisterschaft, gesanglich wie darstellerisch zu beherrschen: bel canto- und hochdramatische, ernste und komische; daneben galt er als einer der feinsten Sänger im Konzertsaal. Seine letzte Rolle war der Hans Sachs in den „Meistersingern"; der Tod ereilte ihn in der Nacht auf diese Aufführung.

— In Wien starb die einstmals berühmte Koloratursängerin und spätere Gesanglehrerin von Weltruf Aglaja *Orgeni* im Alter von 83 Jahren. Sie war in Galizien geboren, studierte bei der Viardot-Garcia, war zunächst Mitglied der Berliner Hofoper, machte aber in der Folge Gastspielreisen, bis sie 1880 Gesanglehrerin am Dresdener Konservatorium wurde. Im Jahre 1908 erhielt sie (als erste Frau) den Professortitel. Zu ihren Schülerinnen gehören u. a. Edith Walker, Erika Wedekind, Marg. Siems und Helene Stägemann.

— In München starb Hofkapellmeister a. D. Prof. S. *Becht* im 67. Lebensjahr nach langem schwerem Leiden. Der Verstorbene war Akademieprofessor für Chorgesang und Orgel und daneben jahrzehntelang musikalischer Leiter der Kgl. Vokalkapelle an der St. Michaelshofkirche. In Schwaben geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung an der früheren Münchener Musikschule, war in Luzern als Chordirektor und Organist von internationalem Ruf tätig, von wo er nach München berufen wurde.

— In Teramo starb Alfons *Cipollone*, dessen Kompositionen teilweise auch in Deutschland Eingang gefunden hatten, im Alter von 83 Jahren.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In dem *Preisausschreiben* des Dr. *Hochs Konservatorium*, Frankfurt a. M. für ein Kammermusikwerk für zwei Streichinstrumente ohne Begleitung, für das der Verlag B. Schotts Söhne, Mainz, den Betrag von Mk. 2000.— zur Verfügung gestellt hat, wurde vom Preisrichterkollegium, bestehend aus Direktor B. Sekles, Hermann Scherchen und Lothar Windsperger je ein zweiter Preis Ernst *Toch* (Mannheim) und Alexander *Jemnitz* (Budapest) und ein dritter Preis Ottmar *Gerster* (Frankfurt a. M.) zugesprochen. Im ganzen waren über 120 Preisarbeiten aus dem In- und Auslande eingegangen. Die preisgekrönten Werke erscheinen im Schottschen Verlage.

— In *Warschau* wird dieses Frühjahr ein neues *Chopin*-Denkmal enthüllt werden.

— Da das kirchenmusikalische Seminar in Leipzig völlig aufgelöst wird und die Pflege der Kirchenmusik von Wichtigkeit ist, soll nunmehr ein kirchenmusikalisches Institut gegründet werden, das in enger Verbindung mit dem dortigen Konservatorium stehen wird. Zum Direktor des neuen Institutes ist der bekannte Leiter des Thomanerchors, Prof. Dr. *Straube* gewählt worden.

— Der unbenutzte große Sitzungssaal des *Wiener* Parlaments wird in einen *Konzertsaal*, wohl den schönsten Europas, umgewandelt werden, der etwa 1000 Personen faßt.

— Die *musikalischen Lehrfilme*, die im vorigen Jahr von der Hochschule für Musik in Berlin hergestellt und vor einem kleinen Kreis zugänglich gemacht wurden, sollen nunmehr auch in der großen Oeffentlichkeit gezeigt werden.

— Der „*Rheinische Madrigalchor*", der von der Corporazione nazionale del Teatro in Mailand für eine 12 Konzerte umfassende Tournée in Italien im Monat April verpflichtet war, hat mit Rücksicht auf die politische Lage seine Reise auf das nächste Jahr verschoben.

— In *Florenz* ist das neu gegründete und dem Konservatorium Luigi Cherubini angegliederte Museum für die „Geschichte der Musik" eröffnet worden. Den Grundstock dieses einzigartigen Institutes bildet die bekannte, von dem kunstliebenden Großherzog Ferdinand II. von Toscana zusammengebrachte mediceische Instrumentensammlung.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 15

Die grosse Stunde des deutschen Theaters / Von Hans Schorn

Von überallher kommen in den letzten Monaten alarmierende Nachrichten von gewaltig gesteigerten Kosten, die sich in den Betrieben sowohl der Staatsbühnen wie auch bei Stadttheatern bemerkbar machen. Viele Privatunternehmen sind unter dem wirtschaftlichen Druck schon ganz zusammengebrochen, aber auch manchem von städtischer oder staatlicher Seite bisher unterstützten Institute droht eine Katastrophe, da für den ungedeckten Aufwand, der besonders in diesem Winter da und dort eine ganz ungeheure und nicht entfernt vorgesehene Höhe erreicht hat, die öffentlichen Mittel entweder gänzlich fehlen oder nur unter sehr erschwerten Verhältnissen noch einmal bereitgestellt werden können. Das deutsche Theaterwesen steht tatsächlich vor der Konkurserklärung. Das ist leider keine Phrase und auch nicht einmal die unausbleibliche Folge der würgenden Wirtschaftskrise allein. Eine gewinnbringende Institution ist es ohnehin — von ganz seltenen Ausnahmen abgesehen — nie gewesen, es lebte in der Hauptsache von der Fürsten Gunst, es vegetierte schon früher daneben nur dort, wo Kassenstücke nach des Publikums Geschmack dominierten, und selbst wenn etwa wie bei den Operettenbühnen Textdichter und Musiker offen und ehrlich als Lieferanten kapitalistischer Unternehmungen auftraten, bedurfte es schon immer einer sehr genauen Geschäftsaufsicht, um eine Rentabilität herauszuholen. Doch im allgemeinen konnte sich das Theater über Wasser halten bei verhältnismäßig geringer Verschuldung, und wir durften uns, bevor die große Kriegsuhr anschlug, diese Ausgaben auch leisten, weil wir immerhin ein reiches Volk waren, weil das Theater bis dahin fast die einzige Anstalt für bessere Unterhaltungszwecke und höhere Bildungsziele und somit konkurrenzlos war.

Das alles ist heute anders geworden: eine absolute Existenzkrise des Theaters ist eingetreten, die Defizite und Pleiten vieler sogenannter Kunstanstalten haben wohl allen die Augen geöffnet, die etwa noch der zauberischen Illusion des Theaterspielens erlagen; man soll und darf das nicht länger verheimlichen. Und wir verstehen es deshalb sehr wohl, wenn seit geraumer Zeit und jetzt besonders heftig auch in aller Oeffentlichkeit gegen dies vielleicht allzulang künstlich großgezogene und gefütterte Theaterwesen Front gemacht und der schwere Vorwurf erhoben wird, es sei ein Unfug, die Staatskasse oder den Stadtsäckel noch länger für Einrichtungen in Anspruch zu nehmen, deren antiquierte Pseudokunst doch nur einem verhältnismäßig engen Interessentenkreis zugute komme. Das nimmt sich so ungefähr wie der logische Schluß aus selbstgewollten Prämissen aus; zahlenmäßig kann man diese Argumentation kaum widerlegen, schon deshalb nicht, weil die etwa ab 1918 mögliche Reorganisation und Umstellung auf modernere Geschäftsmethoden keineswegs einheitlich und kräftig genug durchgeführt wurde und weil infolge weitestgehender Unterstützung durch öffentliche Gelder sich das Theaterwesen auch noch im republikanischen Deutschland in einer Weise aufgebläht hat, die zur allgemeinen wirtschaftlichen Notlage in schroffem Gegensatz steht. Dennoch ist den Vertretern solch radikaler Ansichten, die bei den bevorstehenden, ebenso ernsten wie stürmischen Theaterdebatten in Landtagen und Stadtparlamenten dem Theater künftig jede Subvention entziehen und es damit dem wohl sicheren Untergang preisgeben wollen, rechtzeitig einiges zu sagen. Gerade bei dem gegenwärtigen, durch teilweise Versäumnisse obendrein recht unerquicklich gewordenen Stand der Dinge ist eine ruhige sachliche Prüfung des „Für und Wider“ um so angebrachter. Zunächst das Wichtigste: Eine reine Vetostellung scheint überhaupt im Augenblick ein Ding der Unmöglichkeit und wäre praktisch zudem eine Ungerechtigkeit gegenüber den Tausenden und Abertausenden, die heute nun einmal vom Theater leben. Wie auch die Entwicklung und Ausbreitung des Theaters historisch zustandgekommen sein mag, so läßt sich dennoch nicht bestreiten, daß heute das Personal, das in den Theatern beschäftigt ist, ein soziales Glied in unserer Gesamtwirtschaft darstellt; und neben den Berufsschauspielern und Berufssängern, die wie jeder andere Stand zunächst als Gewerbetreibende anzusehen und folglich auch als produktive Arbeitskräfte zu bewerten sind, lebt ein großer Industriezweig vom Theater. Die Familienmitglieder miteingerechnet, bilden diese Lohnempfänger einen nicht unerheblichen Prozentsatz unseres gesamten Volkes. Man überlege sich einmal, was es heißen würde, wenn die ohnehin schon beträchtliche Zahl der brotlosen Künstler und sonstigen augenblicklich auf einen Posten am Theater wartenden Bewerber nun noch durch diejenigen vermehrt würde, die zurzeit im festen Angestelltenverhältnis stehen. Im übrigen sind aber nicht nur die an irgendeinem Theater Beschäftigten, sondern die Theater-

betriebe selbst im allgemeinen Wirtschaftsleben fest verwurzelt. Es mögen fünfzig oder sogar einige Millionen Mark mehr sein, die momentan diesen Betrieben zugeschossen werden müssen; das sei zugegeben. Fließen diese Summen aber nicht direkt oder indirekt der Allgemeinheit wieder zu? Einmal als Gehälter, weil die Empfänger sie doch größtenteils sofort wieder zur Bestreitung ihres Lebensunterhalts ausgeben müssen, zum zweiten jedoch auch dadurch, daß jeder Theaterbesucher, obwohl er beim Billettkauf vielleicht nur die Hälfte oder gar ein Drittel der generellen Unkosten decken hilft, durch allerhand kleine Nebenausgaben gezwungen ist, das Wirtschaftsleben anderweitig zu unterstützen. Die hunderttausend Menschen, die immer noch allabendlich die Theaterräume füllen, müssen z. B. die staatlichen oder städtischen Verkehrsmittel in Anspruch nehmen, sie müssen beim Theaterbesuch auf gute Kleidung halten, sie haben bei rechtzeitigem Schluß der Vorstellung noch das Bedürfnis, den Rest des angebrochenen Abends im Café oder Restaurant zuzubringen. Leider kann man diese Summen, die somit infolge eines Theaterbesuchs für Extraausgaben alljährlich aufgebracht werden, kaum statistisch erfassen; ich glaube jedoch, sie würden die Opfer, die zur Erhaltung der Theaterunternehmen notwendig sind, in relativ günstigerem Licht erscheinen lassen und vielfach sogar beweisen, daß sich die aufgewendeten Gelder auch im finanziellen Interesse der Allgemeinheit einigermaßen rentieren. Schließlich ist auch nicht zu vergessen, daß die Lustbarkeitssteuer, die allenthalben eingeführt ist, sachlich in erster Linie dazu bestimmt ist, gerade solche kulturelle Aufgaben zu ermöglichen.

Selbstverständlich wird trotzdem die Krise, unter der das Theater leidet, nicht ohne erhebliche Beschneidungen und Einschränkungen zu lösen sein. In die Theaterbüros muß endlich mehr kaufmännischer Geist einziehen, bevor es für das Einsetzen eines normalen Ausgleichs zwischen geringen Einnahmen und enormen Ausgaben zu spät ist. Gewiß sollen künstlerische Zwecke und Ziele auch heute noch vorwalten, aber prunkvolle Schaustellungen verbieten sich künftig ebenso wie es auch nicht mehr angeht, daß ausschließlich aus Ehrgeiz und Konkurrenzneid kleinere und kleinste Städte sich kostspielige Theater leisten und daran verbluten. Ihnen ist das in England und Amerika übliche Prinzip der Wanderbühne, das ja auch bei uns sich schon da und dort bewährt hat, unbedingt zu empfehlen, ja es ist auch zu erwägen, ob nicht selbst größere Theaterbetriebe der mittleren Provinzstädte sich gegenseitig etwa in der Art unterstützen und eine Interessengemeinschaft abschließen sollten, daß z. B. in der Oper das Fach des Heldentenors und der Hochdramatischen im Austausch besetzt wird oder daß, wo günstige Verkehrsverhältnisse es gestatten, die eine Bühne überhaupt mehr das Schauspiel, die andere dafür vorwiegend die Oper pflegt. Und es ist durchweg zu verlangen, daß alle Gagen sich den Verhältnissen anpassen. Auch hier sind tastende Versuche schon eingeleitet, von tatsächlichen Erfolgen, wie sie nur strikte Solidarität der Bühnenleiter bei Engagementserneuerungen durchsetzen könnte, hat man freilich noch wenig gehört. Auch auf seiten der Künstler muß man einsehen, daß man mit übertriebenen Forderungen sich ins eigene Fleisch schneidet und daß es für zu hoch geschraubte Ansprüche eine Grenze gibt. Zudem ist es ja grotesk zu beobachten, wie bei offenbarem Mangel an wirklich überragenden Künstlerpersönlichkeiten und bei gegenwärtig sehr durchschnittlichem Menschenmaterial die Gewinnsucht unter den Bühnenangehörigen am größten ist. Aus solchem Mißverhältnis zwischen Leistung und Forderung resultiert mancher Ablehnungsgrund des Theaterbudgets, und vielfach erwächst daraus eine intransigente Haltung dem Theater gegenüber, das ja anscheinend durch die Bewilligung solcher Gehälter, die allenfalls eine blühende Industrie aufbringen könnte, sich selbst zugrunde richten will.

Indessen ist mit derlei allgemeinen Hinweisen zur Sanierung das wichtigste Moment der Krise noch gar nicht berührt, ja, es wäre ein grober Irrtum, zu meinen, daß nach Behebung der finanziellen Schwierigkeiten nun alles wieder in schönster Ordnung und der ganze Krach nichts als vorüberziehender Theaterdonner gewesen sei. Denn das bedeutungsvollste und zugleich bedenklichste Merkmal der Krise liegt offenbar doch darin, daß man an dem kulturellen Wert des Theaters zu zweifeln beginnt und, weil man den Todesbazillus zu kennen glaubt, in nächster Zeit dessen automatische Selbstauflösung prophezeit. Die Oppositionspartei, die von dieser Seite das Theater angreift, verfügt in der Tat über geistreiche Köpfe, mit denen sich auseinanderzusetzen nicht leicht fällt. Ich nenne etwa Franz Blei, der neulich im „Querschnitt" recht pessimistische „Bemerkungen zum Theater" veröffentlicht und dessen unvermeidlich gewordenen Untergang ungefähr so begründet hat: „Ein Theater wie das heutige ist kein Kulturbesitz, sondern eine Blödsinnigenanstalt. Es tritt als künstlerischer Ausdruck in die letzte Reihe, wo es schon dunkel zu werden beginnt. Das heute gespielte Theater drückt nichts mehr aus als seine eigene parodierende Grimasse." Danach wäre also das finanzielle Fiasko, das wir überall während der letzten Monate miterlebten, nur das Vorspiel und alle Bemühungen, das Theater zu retten, müßten zu schmerzlichem Scheitern führen, sofern es nicht rechtzeitig gelingt, auch in dieser Kernfrage Klarheit zu schaffen. Denn wäre das Theater nur noch ein lebendiges Memento seiner selbst, das man — wie Kurt Pinthus sagt — nur nicht sterben lassen will, dann allerdings weg damit,

und wäre der Bildungsvorrat, den es seit Händel, Gluck, Mozart, Beethoven wie seit Lessing, Schiller, Goethe vermittelte, tatsächlich aufgezehrt, ja dann wäre es geradezu ein Verbrechen, den Anbruch einer theaterlosen Zeit noch länger aufhalten zu wollen. Um das heikle Thema auf das wesentliche zu reduzieren, so ist zunächst zu bekennen: Die Entwicklung des deutschen Theaterwesens ist tatsächlich den sechsunddreißig oder mehr deutschen Fürsten zu danken, die freilich gleich mit der Gründung der Hoftheater nicht nur künstlerische, sondern auch repräsentative Absichten verbanden. Das Theater gehörte zum Prestige einer Hofhaltung, es war Attribut des monarchischen Gedankens. Das ist nicht zu bestreiten. Trotzdem wäre es von einem Theaterhistoriker natürlich ein großes Unrecht, wollte er die eminente Bedeutung, die dieser Institution für das gesamte deutsche Kulturleben des 19. Jahrhunderts zukam, leugnen. Sicherlich wurden damals auch schlechte Hofbühnen für schweres Geld gestiftet — schon von Immermann und Laube liegen beredte Zeugnisse dafür vor —, aber im allgemeinen erfreute sich das Theater gesellschaftlicher Pflege, und wenn auch die Künstler das Gebot der Stunde genau kannten und wußten, was man von ihnen vornehmlich erwartete, so paßten sie sich der höfischen Atmosphäre doch nicht ganz einseitig an. Sogar Wagner konnte sich allerdings der Hofluft nicht ganz entziehen; Romain Rolland nennt ihn daher schlankweg — und nicht mit Unrecht — den Herold des Kaiserreichs. Von dem dort angesammelten Kapital zehren wir noch heute, die Spielpläne müssen also auf Werke zurückgreifen, die zunächst für ganz bestimmte Kreise geschrieben waren und meist von deren Pseudokultur auch ihr Gepräge erhalten hatten. Ist es mit dieser Literatur, die stofflich alles Interesse verloren hat und mehr oder minder nur noch historischen Wert besitzt, nun möglich, das Theater zu demokratisieren oder zu vulgarisieren? Gehört die Weiterpflege einer Kunst, die in ihrer gloriosen Zeit vorwiegend Glanz und Spiegelung des Monarchismus war, nach der Umwälzung, die durch den Weltkrieg und die nachfolgende Revolution eintrat, überhaupt noch zu den Staatsaufgaben? Ein Vergleich, wie die beiden von der Revolution am stärksten erschütterten Länder zu dieser Frage Stellung nahmen, ist höchst lehrreich. Deutschland sowohl wie Rußland haben die Frage bejaht, in beiden Nationen wurden die ehemals kaiserlichen und fürstlichen Einrichtungen von den neuen Regierungen übernommen und mit staatlicher Hilfe weitergeführt, doch mit dem gewaltigen Unterschied, daß die unduldsamen Sowjets alle Erinnerung an den Zarismus gründlich aus den Werken ausmerzten und teilweise vollständige Neufassung der Texte bei Weiteraufführung verlangten. Alle Achtung vor den Russen, die wenigstens konsequent waren und zugleich auch zeitgemäßer! Man sollte über ihre strenggeübte Zensur und ihre angebliche Aengstlichkeit bei uns nicht bloß lachen! Die Zukunft wird zeigen, ob durch ihr rigoroses Vorgehen das Theater nicht doch vulgarisiert und damit gerettet werden kann, zumindest haben ihre Experimente augenblicklich aktuelles Interesse und ein klassenbewußtes Proletariat ist dort aufs stärkste ans Theater gefesselt. Wie steht es dagegen bei uns, die wir das Theater allerdings nur demokratisieren wollten? Die halbleeren Theatersäle geben die unzweideutige Antwort; der Mittelstand, der mit erwünschtem schuldigem Respekt sich so etwas vielleicht noch ansehen und anhören könnte, ist verschwunden oder so verarmt, daß er für die Frequenzfrage nicht mehr oder noch lange nicht wieder in Betracht kommt. Und die oberen Schichten? Auch die sind dünn gesät, und wofern sie noch Geld haben, geben sie es für standesgemäßere Amüsements aus. Aber das Volk? Es ist schon gar nicht ins Theater gewandert aus instinktiver Abneigung gegen diese ihm ganz wesensfremde Kunst, und selbst wo Volksbühnen und Theatergemeinden sich heute redlich Mühe geben, die Massen ins Theater hineinzubringen und hineinzuzwingen, erlebt man Enttäuschung auf Enttäuschung, ganz zu schweigen von den Schleuderpreisen, die solche kleinen Leute hie und da für (nach ihrem Sinn) museale Angelegenheiten zahlen, wovon aber kein Theater existieren kann. Kein Zweifel also, das Wort „Kulturstätte", besonders wenn es behördlicherseits empfohlen wird, hat an Anziehungskraft verloren, ja auch diese Mandatsübertragung der Theaterfürsorge an die Regierungen, die nun wohl vom geistigen Kulturbesitz reden, der der Nation erhalten werden müsse, im übrigen jedoch durch Pedanterie und Bürokratismus den Betrieb erschweren, hat die Stellung des Theaters keineswegs gefestigt. Trug es seinem Wesen nach schon immer mehr autoritäre, bindende, als autonome und befreiende Kräfte, so ist es jetzt um den letzten Rest Freiheit, den es sich unter großzügigen Intendanten gleichwohl bewahrt hatte, vollends geschehen: Das Theater ist ein mit allerhand politischen und parteilichen Machinationen belastetes Objekt geworden, so daß man schon aus diesem Grund zu dem, was im sogenannten Theaterleben heute geschieht, nicht mehr einfach Ja und Amen sagen kann.

Sollen wir dennoch bei diesem Stand der Dinge auf eine bessere Theaterzukunft hoffen? Können wir glauben, daß das Theaterwesen sich zurzeit nur in dem Wellental befinde und daß nur die unvermeidliche Periode eines Rückschlags eingetreten sei? Wird sich dies einstens von so vielen geliebte und heute von mindestens ebensovielen leidenschaftlich bekämpfte deutsche Theater von der Bindung an erstarrte Urteilskategorien und von zeitlich bedingten Verdunkelungen

befreien? Wird ihm, nachdem es Atem geschöpft und sich auf seine Haltung besonnen hat, je wieder eine Höhe und ein Widerhall vergönnt sein wie vor fünfzig, vor hundert Jahren? Darauf ist leider nur eine verworrene Antwort zu geben möglich, denn die Entscheidung ist letzten Endes weder von liebevoller Bereitschaft noch von vorsichtiger Klugheit abhängig, auch böswillige Hinterhältigkeit wird sie nicht fällen. Zweifellos haben wir nach der gestrigen Theaterinflation mit einer weiteren Deflation zu rechnen und das Zerstörungswerk wird auch einige altberühmte Institute kaum verschonen. Die Ironie der Lage beruht ja weiterhin auch darauf, daß nicht nur zu fragen ist, ob das Theater wirkliche Kultur bietet, sondern daß gleichzeitig auch untersucht werden muß, ob die an Kino, Kabarett, Kaffeemusik und Radio gewöhnten Massen überhaupt noch kulturaufnahmefähig sind und für diese Art Kunst sich begeistern können. Heute hat zudem das „Volk“ offensichtlich eine ganz andere Marschrichtung; was es braucht, sucht es sicherlich nicht in den alten Bühnenhäusern, es findet es vornehmlich in der Revüe, die möglicherweise eine Keimzelle des künftigen Theaters ist und als „Theater des Volkes“ vielleicht einen Vorläufer schon einmal in den Mysterienspielen des Mittelalters hatte. Wer weiß das und wer will bestreiten, daß das Problem der Revüe für die Auffrischung unserer Bühnenkunst ungeheuer wichtig geworden ist? Zumindest haben die Revüen heute den denkbar stärksten Theatererfolg und ziehen alle Kreise an, mag auch noch so vieles darin auf niedersten Publikumsgeschmack berechneter Kitsch sein. Aber eine Basis ist vorhanden, eine Stätte damit gefunden, wo Gemeinsames wieder dem sonst sozial Trennenden übergeordnet ist. Und das ist ein eminent wichtiger Faktor; wenn sich das Theater in der Not der Zeit behaupten will und nicht nur dem Kastengeist einer Gesellschaftsklasse dienen soll, dann muß es eben auch wieder im gleichen Sinne „Schaustellung“ werden und in ähnlichem Ausmaß der Allgemeinheit zu Dank spielen. Das könnte überdies geschehen, ohne daß das Theater der Magie des Kitsches, wie es die Revüe anfänglich mußte, allzusehr huldigt. Nicht als Propagandaredner der Revüe, die ich hier überhaupt nur als typisches Beispiel einer noch möglichen Konstellation zitiere, sage ich dies sehr ernstlich, sondern zur Aufmunterung unserer jungen Schriftsteller- und Komponistengeneration, die notwendig auch, um den toten Punkt im Theaterleben zu überwinden, zu ganz anderen — nun nennen wir's — Geschäftspraktiken greifen muß und es obendrein in der Hand hat, das Niveau der kommenden rettenden Theaterkunst zu bestimmen. An ihr wird ja in erster Linie liegen, ob dem Theater immer noch die Tragik künstlerischer Ohnmacht wie ein Galgenzeichen eingebrannt sein soll oder ob die scheinbare Isoliertheit — die Quelle all des jetzigen Unglücks — doch noch durch von innen heraus gewachsene neue Gemeinschaftskunst überwunden werden kann. Ansätze nach dieser Richtung sind schon zu finden, und wenn auch noch kaum von einem Vorhandensein jener kultischen Kunst zu sprechen ist, wie sie etwa dem Reichskunstwart Dr. Redslob vorschwebt, so ist doch damit für das Theater eine Funktion angedeutet, durch die es der herabgesetzten Geistesverfassung der Zeit entgegenwirken und abermals ein vollgültiges Bildungsmittel des Volkes werden könnte. Nicht ganz ohne Grund darf man also doch als Glied des Volkes der Dichter und Denker ein klein wenig Optimismus zeigen und, anstatt dem deutschen Theater einen würdigen Nekrolog zu schreiben, der Meinung sein, daß es auch der gegenwärtigen äußeren wie inneren Schwierigkeiten Herr werde? Jedenfalls bin ich — im Gegensatz zu manchen prominenten Mitmenschen — dafür, daß man die Frage nicht so stellt, als ob es sich um ein Entweder-Oder handle, sondern daß man dem Theater einen gewissen Spielraum gönnt; es ist ja noch lange nicht der schlimmste der fressenden Kulturschäden, und vielleicht mußte gerade diese kritische Stunde kommen, damit es aus Todesröcheln zu neuem schönerem Leben erwachen kann. Selbst nach totaler Kunstferne wäre solche Schicksalswende zu ausdrucksheftigster Vitalität nicht undenkbar, aber unmöglich, wenn man jetzt die Fundamente ganz zerstören wollte!

Zu Max Regers Gedächtnis / Von Richard Greß

Anläßlich der 10. Wiederkehr seines Todestages am 11. Mai 1916

Gleich manchen andern schaffenden Musikern könnte heute Max Reger als Dreiundfünfzigjähriger mitten in vollkräftigem Schöpfertum stehen. Ein unerbittliches Schicksal, das ihn am 11. Mai 1916 dem Leben entriß, hat es anders gewollt. Dennoch hat er uns gleich Mozart, Schubert und Hugo Wolf ein Lebenswerk hinterlassen, an dem nicht nur wir, sondern auch kommende Generationen dankbar zehren dürfen. Noch zu Lebzeiten Regers und auch bei seinem Tode sind Stimmen laut geworden, die den Zukunfts- oder vielmehr den bleibenden Wert seiner Musik bestritten. Daß diese Stimmen im Unrecht waren, vermögen reine Tatsachen, mit denen jeder im Musikleben Stehende vertraut sein muß, zu erhärten. Max Reger ist gestorben; seine Musik aber lebt noch und wird fernerhin leben bleiben! Allein aus dem Grunde, weil ihm die

großen Meister der Vergangenheit wegweisend und richtunggebend waren, weil er sich glücklicherweise allerlei Prinzipienkämpfen, die zu seiner Zeit im Musikleben tobten, doch gänzlich fern gehalten hatte. Zwar mag es bei oberflächlicher Betrachtung den Anschein haben, als ob Reger in Wirklichkeit von solchen Kämpfen selber erfüllt gewesen wäre, zumal da er zu verschiedenen Zeiten und zu verschiedenen Anlässen die Feder der Polemik ergriffen hat. Aber wer in dieser Sache tiefer schaut, muß erkennen, daß sich dabei Reger schließlich doch nur gegen den „Philister" wehrte und wendete; er war innerlich zu sehr mit andern Gebieten beschäftigt, und vermutlich hat er Prinzipienproblemen überhaupt gar keine Wichtigkeit beigelegt. „Die Grundlagen zu seiner Anschauungsweise lagen sehr früh bei ihm fest, zu einer Zeit, als er mit den Kämpfen des Tages und ihren Schlagworten noch keine Berührung hatte." (Siehe Karl Hasse, Max Reger. Sammlung „Die Musik". Verlag C. F. W. Siegel, Leipzig.) Fern von irgendwelcher Spekulation, jeglicher Aesthetisiererei abgewendet, hat Reger wie kaum ein anderer aus instinktivem, mächtigem Drang heraus geschaffen, bewußt oder unbewußt auf das Erlebnis J. S. Bachs fußend. Daß dieses Erlebnis bei ihm ein ungeheures, ein ihn nie mehr loslassendes war, wissen wir nicht bloß aus gelegentlichen Aussprüchen von ihm, wir konnten es vor allen Dingen seinem Bach-Klavierspiel entnehmen, und es spricht letzten Endes aus Regers Musik selber als eine geistige Macht, zu der wiederum nur ein Großer gelangen konnte. Eine schwächere Natur *als* Reger wäre dem Bachschen Einfluß auch unterlegen; er dagegen konnte aus ihm nicht allein Befruchtung, sondern auch Ergänzung fürs eigene Schaffen erlangen. Reger hielt auf der andern Seite nicht viel von „inneren Erlebnissen"; es ist so recht bezeichnend für ihn, wenn er sich über solche sehr mißtrauisch, wenn nicht sogar spöttisch ausspricht. Wenn er trotzdem Bach bis ins Letzte erlebt hat, so dürfen wir nicht vergessen, daß solches Erleben bei ihm nicht bloße Gefühlssache oder Stimmungsausfluß, womit unechtes Erleben gleichgesetzt werden kann, vielmehr eher wesensbildende Lebensnotwendigkeit bedeutete. Es ist ganz falsch, zu sagen, Reger habe von Bach nur die äußere Form übernommen, und dies wahllos, um sie mit seinem Schema anzufüllen. Nein, er hat kraft seiner Erkenntnis eben zu der und jener überlieferten Form gegriffen, weil er sich stark und kräftig genug wußte, solche überlieferte Form mit eigenpersönlichem Inhalt füllen zu können. Mit diesem eigenpersönlichen Inhalt wollte er ja, wie er sich selber so schön ausdrückte, nur „einen Stein zum Aufbau der deutschen Musik beitragen". Auch dies Gefühl ist bezeichnend für ihn. Eine aufrichtige, wenn auch nicht zur Schau getragene Bescheidenheit war ihm nicht fremd, und daß er von den anerkannten Meistern gelernt habe, hat er seinen Schülern und auch andern gegenüber zeitlebens zugegeben. Damit im Zusammenhang steht auch sein Verhältnis zur Arbeit an sich, seine hohe Meinung von dem rein Handwerklichen der Kunst. Freilich befindet sich Reger mit dieser seiner hohen Meinung von der Arbeit nicht allein; er steht darin Goethe gleichgesinnt gegenüber, und welches Wort würde besser auf Reger passen als eben das von Goethe: „Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird. Eines recht wissen und ausüben, gibt höhere Bildung als Halbheit in hundert Fällen." Gleich andern großen Männern war sich auch Max Reger der Aufgabe seiner Sendung vollauf bewußt; gleich ihnen trieb es ihn mit unbändiger Macht, diese seine Sendung zur Erfüllung zu bringen. Unbeugsam hat er einem dämonisch starken, inneren Müssen standgehalten. Und das danken wir ihm auch, um deswillen verehren und lieben wir ihn doppelt, nachdem er von uns genommen ist. Auch kleinere und „unbedeutendere" Kompositionen, auch allerlei „Gelegenheitsmusik" *mußte* er schreiben, weil es ihn eben rastlos drängte, in der Arbeit und nur in ihr den Kampf zwischen Innen- und Außenwelt auszufechten. Trotzdem ließ er sich nie von einer spießbürgerlichen Enge des Schaffens binden, noch viel weniger versandete sein Schaffen in der breiten Ebene von musikalischen Allgemeinheiten. Ein träumerisch deutsches Element, von dem er übrigens selber ge-



Max Reger

sprochen hat, eine Romantik im guten und zeitlosen Sinn des Wortes bildete ein wohltätiges Gegengewicht zu der ihm auferlegten Fülle von notwendiger und immer mehr anwachsender Kleinarbeit. In dieser „romantischen“ Veranlagung ist auch ein Teil Ursache zu erblicken, daß Reger gerade an J. S. Bach anknüpfen konnte, obwohl derselbe, äußerlich betrachtet, eine Stilperiode zur abgeschlossenen Vollendung gebracht hat. Aus tiefem Mystizismus heraus, katholische und protestantische Wesensverschiedenheiten gleichermaßen in sich vereinigend, mußte Reger folgerichtig zur Kirchenmusik geführt werden, wenngleich eben diese angedeutete Zwiespältigkeit sich nicht in ein helles, klares Bild bannen lassen konnte. Gleichweit von Bachs wie etwa von Bruckners Kirchenmusik entfernt, stellt sie eine Mischung zwischen beiden dar, dem Halbdunkel gewisser Kirchen vergleichbar, deren Stimmung dennoch tröstend und versenkend wirken kann. — Weiter ist immer wieder hervorzuheben, daß Reger, der nach Bach der bedeutendste Orgelkomponist war, durch seine Orgel- und Kirchenmusik zu erneuter, gründlicher Beschäftigung mit Bach hingeführt hat. Hätten wir nur dies einzige Verdienst zu buchen, wir müßten ihm dankbar genug sein. Er, den so viele verkannten, besaß eine tiefe, wahre Religiosität, die allerdings nicht in einem blinden Hingeben an die Kirche und ihre Institutionen bestanden hat. Vielmehr ist Regers Frömmigkeit eine komplizierte und schwer definierbare, und immer wieder nur aus seiner *über* den Konfessionen stehenden Musik heraus zu spüren. Sie mußte auch notgedrungen eine andere sein als die eines bedeutenden Menschen vom 17. Jahrhundert, dem so viele Erschütterungen, wie sie sicherlich Regers Gemüt miterlebt hat, ferngehalten waren.

Diese Erschütterungen sind es, die seinen Werken oft den tragisch-schmerzlichen Grundton verleihen. In ihnen setzt er sich mit der Umwelt, aber vor allen Dingen mit sich selbst auseinander. Da, wo das letztere der Fall ist, mutet uns der Kampf besonders schmerzlich an, denn er verklingt abgerissen, ohne die Entscheidung zu bringen. Aber gerade um solcher Augenblicke willen, die in manchen Adagiosätzen zu ergreifendem Ausdruck kommen, lieben wir Regers Musik. Wir lieben ihn auch dann — oder da gerade besonders —, wo er in scheinbar (aber auch nur scheinbar) spielerischer Weise seine Kräfte an einer gegebenen Macht, an derjenigen, wie sie ein Thema eines andern Meisters darstellt, in mannigfachster Weise mißt. Hierin ist er wahrhaft groß, fast einzigartig, ob wir nun die Bach-Variationen Op. 81, oder die Beethoven-Variationen Op. 86, oder die Telemann- oder die Hiller- oder die Mozart-Variationen anhören. Noch zu allen Zeiten bildete die Kunst der Variation einen Gradmesser für musikalische Meisterschaft, und sicherlich ist es kein Zufall, daß wir in J. S. Bachs „Goldberg“- und in Beethovens „Diabelli-Variationen“ zugleich Musikstücke von höchster Bedeutung haben. Um so bezeichnender ist es, daß auch Reger in der Variation so Großes geschaffen hat. Die Frage, welche der Regerschen Werke auf die Dauer erhalten und lebendig sein werden und welche das Los treffen wird, der Vergessenheit anheimzufallen, ist eine müßige und unwesentliche. Wir sind ihm dankbar, daß er auf einer an Schicksalen reichen Bahn, mutig und ohne zu erlahmen, zu Ende gekämpft hat, und wir können ihm die Dankbarkeit nicht besser beweisen als dadurch, daß wir uns seines Erbes würdig erweisen und daß wir an unserem Teile mithelfen, dies Erbe zu erhalten.

Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte / Von Dr. Walter Georgii

(Schluß)

Das gediegene Konzert Wk. 66 (Kistner) des Italieners *G. Martucci* ist ohne Aufdringlichkeit technisch wirkungsvoll; aber der Blick des Tonsetzers ist allzusehr rückwärts gewandt und kommt von Brahms nicht los. Das Konzert Wk. 15 (Schott) seines älteren Landsmannes *G. Sgambati* († 1914) kann ich ohne persönliche Kenntnis nur erwähnen. Um *F. Busonis* († 1924) Konzert Wk. 39 ist es eine eigene Sache. Es hat nicht nur einen ungewöhnlichen Umfang, sondern imponiert auch durch die großzügige Gestaltung der fünf Sätze. Meistenteils ist es auf ein Pathos eingestellt, dem man Vornehmheit nicht absprechen kann, wohl aber Ursprünglichkeit im strengen Sinn. Auch besteht ein ungelöster Widerspruch zwischen dem extrem virtuosen Klaviersatz und den hochtönenden Worten des Männerchors am Schluß: „Hebt zu der ewigen Kraft eure Herzen“. Dieser Widerspruch könnte durch andere Anordnung der Teile gemildert sein, ist aber um so empfindlicher, als eine Tarantelle von blendender Virtuosität vorausgeht, und sogar auf die schlimmen Schlußworte: „Preisend die Göttlichkeit, schweigt das Gedicht“ (!) folgt noch ein Oktavendonnerwetter. Ich erwähne diese starken Bedenken ausdrücklich, weil das Werk in seiner Virtuosität wie auch in einem gewissen edlen Wohlklang bestechende Eigenschaften besitzt, die leicht zur Ueberschätzung führen. Busoni hat auch ein Concertino, ein Konzertstück und eine Indianische Fantasie (alles bei Breitkopf & Härtel) veröffentlicht. Unter den jüngeren Italienern ist *O. Respighi* bemerkenswert, dessen Klavierkonzert soeben bei Bote & Bock erschienen ist.

Neuerdings stößt man öfters auf den Namen des Spaniers *M. de Falla.* Von ihm hat 1923 M. Eschig in Paris (deutsche Vertretung: Schott) „Nächte in spanischen Gärten, sinfonische Impressionen für Klavier und Orchester in drei Sätzen“ herausgebracht. Es wäre verfehlt, hier mehr zu erwarten als pikanten Rhythmus in Verbindung mit koloristischen Wirkungen, die durch raffinierte Instrumentierung (Harfe, Celesta usw.) erzielt werden.

Wenn wir unsere Streife nunmehr auf Ungarn ausdehnen, ist es sicherlich überflüssig, zuerst über *Liszt* zu reden. Dagegen darf auf *E. v. Dohnányi* hingewiesen werden, der sich schon in seinem Konzert Wk. 5 (Doblinger 1904) als ungewöhnlich geschickter Eklektiker vorstellt [1]. Er kann es mit Saint-Saëns nicht aufnehmen, ist aber wie dieser ein kultivierter Musiker, der gediegene Arbeit mit Effektsicherheit zu vereinigen weiß, ohne je in der Ausdrucksweise unvornehm zu werden. Das entnimmt man noch mehr den Variationen über ein Kinderlied Wk. 25 (Simrock 1922). Die Bezeichnung „für große Orchester mit konzertantem Klavier“ würde bei manchem deutschen Konzert der Neuzeit zutreffen. Aber gerade Dohnányi hätte es trotz seinem Aufgebot an Bläsern und namentlich an Schlagzeug nicht nötig, durch jenen Zusatz hochgespannte Erwartungen des selbstsüchtigen Virtuosen zu dämpfen: Wenn irgendwo, so kommt hier das Klavier zu glänzender Geltung dank der durchsichtigen, an hübschen Einfällen reichen Instrumentierung (Variationen 4, 5 und 6!). In der Choralvariation freilich, an einer Stelle, wo man Kraft der Erfindung unabhängig von der äußeren Einkleidung erwartet, stellt sich wirkliche Weihe nicht ein. — Ein knorriges, charaktervolles Stück mit national ungarischen Anklängen ist die Rhapsodie für Klavier und Orchester, Wk. 1, von *B. Bartók* (Rózsavölgyi 1910); man kann sie nur mit einem erstklassigen Orchester spielen, da die Schwierigkeiten namentlich in rhythmischer Hinsicht groß sind.

Der tschechische Meister *A. Dvořák* († 1904) hat wohl ein Klavierkonzert in g moll hinterlassen (Wk. 33, Hainauer); aber es zählt zu seinen schwächeren Sachen, hat wenig Physiognomie. Eine Fantasie für Klavier und Orchester von *A. Hába* war vor etlichen Jahren auf dem Tonkünstlerfest in Düsseldorf zu hören; das zähflüssige, gleichförmig instrumentierte Werk hat anscheinend inzwischen keine weitere Verbreitung gefunden. Mehr Bedeutung kommt dem (ohne Vorzeichen notierten) „Konzert in Fis dur“ Wk. 18 von *E. Křenek* zu (Universaledition 1924), wenn es auch klanglich ungemein spröde ist. Auf eine Einleitung, die am Ende des ganzen Werkes wiederanklingt, folgt ein rhythmisches straffes Allegro agitato (an seinem Schlusse wird der Dreiklang fis—a—cis aus mir unverständlichen Gründen 26 Takte lang zu Tode gehetzt) und dann ein kurzes Adagio, dem das Klavier durch eine obstinate Figur im Diskant eine eigenartige Stimmung verleiht; im Finale befindet sich eine Kadenz [1]. Etwas ist in diesem Konzert merkwürdig: Křenek läßt das Soloinstrument — ähnlich wie in seinem Violinkonzert — allein schließen, und zwar pianissimo; auf diese freilich dem Erfolg beim Publikum abträgliche Weise kann eine sehr feine, stille Wirkung erzielt werden, z. B. derjenigen vergleichbar, die — natürlich mit völlig anderen Mitteln — an dem wundervollen Schlusse von Pfitzners Palestrina eintritt: Die Nebenpersonen verschwinden allmählich, die Hauptperson bleibt allein, kontemplativen Stimmungen hingegeben. Man muß sich wundern, daß vor Křenek noch niemand ein Klavierkonzert so angelegt hat.

Unter den polnischen Klavierkonzerten wüßte ich keines, das zu spielen sich heutzutage noch lohnte, kenne indes die Konzerte von *H. Melcer* (e moll, Doblinger) und *Fr. Brzeżinski* (g moll) nicht. Ueber das einst häufig gespielte Konzert E dur Wk. 59 (Peters) von *M. Moszkowski* ist viel Passagenglanz ausgebreitet; doch wird man den Eindruck nicht los, daß der Komponist in kleineren Formen Besseres gibt. Das Konzert Wk. 17 (Bote & Bock) von *I. Paderewski* ist bescheiden an Geist, aber ehrlich. Von *X. Scharwenkas* († 1924) Konzerten ist eigentlich das vor mehreren Jahrzehnten geschriebene erste, Wk. 32 in b moll (Breitkopf & Härtel), das erfreulichste infolge der prägnanten Thematik und überhaupt der frischen Art, mit der Scharwenka im ersten Allegro (es birgt ein Andante in sich) und im Scherzo zupackt; im Finale wird er leider von allen guten Geistern verlassen.

Bei der ausgeprägt klavieristischen Ader der meisten russischen Tonsetzer ist es selbstverständlich, daß sie fast durchweg auch Klavierkonzerte geschrieben haben. Das in b moll (Rahter, Steingräber) von *P. Tschaikoffski* († 1893) ist sogar neben Liszts Es dur-Konzert das meistgespielte Virtuosenkonzert [2]. Ein abstoßend flacher Mittelsatz wird umrahmt von Ecksätzen, deren urwüchsiges Temperament noch jetzt hinreißt. Virtuosen, die gerne auf Entdeckungen abseits der großen Heerstraße ausgehen, mögen sich einmal mit Tschaikoffskis

[1] Ein hübscher Gedanke Dohnányis ist die Beteiligung des Orchesters an einigen Stellen der Kadenz im letzten Satz. Es ist erstaunlich, daß sonst noch kaum jemand darauf verfallen ist, an geeigneten Stellen einer Kadenz etwa die Pauke oder ein Blasinstrument dem Klavier beizugesellen oder z. B. den Solopart durch ein paar Tuttischläge zu unterbrechen usw.

[1] Es läßt sich nicht verkennen, daß in neuerer Zeit gerade ernst gerichtete Tonsetzer wieder häufiger Kadenzen schreiben, während von anderer Seite schon lange der Versuch gemacht wird, die Kadenz als altmodisch abzutun oder gar als ein der Selbstsucht des Virtuosen dargebrachtes unkünstlerisches Opfer zu brandmarken.

[2] Ueber die Schreibweise und die Aussprache der russischen Namen vgl. meinen Aufsatz im 1. Septemberheft 1925.

ebenfalls brillanter dreisätziger Konzertfantasie Wk. 56 (Rahter) befassen[1]. Der noch vor zwanzig Jahren recht beliebte *A. Arenski* († 1906) bringt in seinem den Stil Chopins nachahmenden Konzert Wk. 2 (Rahter) wie Tschaikoffski dem Götzen der Virtuosität Hekatomben dar; von dem schwachen Werk ist höchstens das Finale (im Fünfvierteltakt) erträglich. Persönlicher wirkt das national gefärbte Konzert Wk. 30 (Belajeff 1886) von *N. Rimski-Korsakoff* († 1908); schade, daß er allzu selbstgenügsam das nur einsätzige Werk auf einem einzigen kurzatmigen Motiv aufbaut. An vielen Motivwiederholungen leidet auch die im übrigen flotte und für den Solisten dankbare Rhapsodie über ukrainische Themen (Wk. 28, Zimmermann 1908) von *S. Ljapunoff* († 1924). Seine beiden Konzerte — es moll Wk. 4 (Bote & Bock) sowie E dur Wk. 38 (Zimmermann 1910) — verraten Abhängigkeit von Liszt im Stil und in der Form; die letztere ist einsätzig oder besteht vielmehr in der Aneinanderreihung zahlreicher durch thematische Einheit verbundener kleinerer Abschnitte. Sind also die Werke von Ljapunoff nicht gerade bedeutend, so würde man ihnen in der Oeffentlichkeit an Stelle von einigen anderen immer wiederkehrenden Konzerten doch nicht ungern einmal begegnen. Am meisten von allen Russen rechnet *S. Bortkiewicz* mit den Instinkten des Publikums; davon legt sein seichtes, aber schmissiges Konzert B dur (Wk. 12, Rahter) Zeugnis ab. Unlängst soll von ihm ein Konzert für die linke Hand allein mit Orchester bei Rahter erschienen sein.

Wesentlich gediegener sind die Konzerte von Glasunoff und Rachmaninoff. Das zweisätzige Werk 92 in f moll (Belajeff 1912) von *A. Glasunoff* kennt nationale Anwandlungen nur in einigen Variationen des zweiten Satzes; sonst entspricht es nach Technik und Ausdruck der Musik der akademischen Eklektiker in Mitteleuropa am Ende des vorigen Jahrhunderts. Glasunoff besitzt allerdings mehr Klangsinn als die Deutschen dieser Art und Zeit; den Solopart konzipiert er mehr aus dem Geiste des Instruments. Noch mehr ist bei *S. Rachmaninoff* in drei Konzerten — wohl den besten russischen überhaupt — der ungemein schätzenswerte, weil recht seltene Ausgleich gefunden zwischen den Forderungen, die man an den rein musikalischen Gehalt namentlich bei einem Werk von größerem Umfang stellen muß, und den Bedürfnissen des Pianisten dessen Spielfreudigkeit sich nach altem Brauch gerade im Konzert besonders ausleben darf. An der Spitze steht das zweite in c moll (Wk. 18, Gutheil), in seinem Wechsel zwischen schwärmerischer Schwermut und leidenschaftlicher Bewegtheit ein echter Rachmaninoff. Im Gegensatz dazu ist das Konzert in fis moll (Wk. 20, Belajeff 1898) von *A. Skrjabin* († 1915) keine von den Kompositionen, nach denen man sich von diesem Autor ein genügendes Bild machen könnte. Zum Teil ist das dadurch zu erklären, daß Skrjabin sich so sehr wie wenige andere Tonsetzer in stetem Umwandlungsprozeß befunden hat, während Rachmaninoff eine zwar ausgeglichenere, aber auch weniger wandlungsfähige Natur ist. Man könnte also höchstens den Versuch machen, ein Werk von Skrjabin für einen einzelnen Abschnitt seines Lebens als typisch hinzustellen. Aber auch dafür fehlt es dem Klavierkonzert an hervorstechenden Eigenschaften. Der Mittelsatz des kurz gefaßten, bescheidenen, der Virtuosität wenig Raum gebenden Stücks besteht aus Variationen, deren Thema auch zu den Ecksätzen verwandtschaftliche Beziehungen pflegt.

Von den neuerdings hervortretenden jungen Russen wie Alexandroff, Dobrowen, Feinberg und Tscherepnin sind meines Wissens Klavierkonzerte nicht vorhanden[1]; ich schließe daher mit zwei seit Jahren bekannten Namen der russischen Moderne. Das dritte Konzert, Wk. 26, C dur (Gutheil 1922) von *S. Prokofjeff* erscheint mir wie ein im Sonnenbrand verdorrtes Gewächs: Die Lebendigkeit dieser ausgemergelten Musik besteht höchstens noch in unbarmherzigen Rhythmen. Dagegen ist das herbe Konzert für Klavier mit Harmonieorchester von *I. Strawinski* (Russischer Musikverlag, Berlin 1924) das bedeutendste seiner Art in der jungen Tonkunst des Auslands. Das Zurückgreifen der Modernen auf alte Formelemente im großen und im kleinen kann nicht als Zeichen von Unselbständigkeit ausgelegt werden; eine ideale Verschmelzung ist aber wohl noch kaum zustande gekommen[2]. Strawinski nimmt beim ersten Satz die (historische) französische Ouvertüre zum Vorbild mit ihrer pathetischen Einleitung, die am Schlusse des Allegro andeutungsweise wiederkehrt; das Allegro ist — ebenfalls nach alten Mustern — auf monistischem Prinzip aufgebaut (Verzicht auf ein gegensätzliches zweites Thema); die Figuren des Passagenwerks erinnern

[1] Man kann auch den ersten Satz allein mit einem vom Komponisten selbst eingerichteten Schluß spielen.

[1] Als diese Zeilen bereits im Druck waren, wurde mir ein Konzert in F von *A. Tscherépnin* bekannt (Chester 1924; für Deutschland: Schott). Im Klavierkonzert darf man schon mal faustdick auftragen; so wirkt denn eine Gewaltnatur, die keine feineren Regungen kennt, in diesem einsätzigen Werk erträglicher als in den Solostücken, zumal da sie unleugbar über bedeutenden Schmiß verfügt. Es ist, als ob der Hörer mit einförmig stampfenden, derb primitiven Rhythmen und einer Dynamik, die auf weite Strecken vom Fortissimo nicht loskommt, förmlich überrannt werden sollte. Der Kompositionstechnik entsprechend ist auch die Klaviertechnik freskenhaft, außerordentlich virtuos und doch nicht überwältigend schwierig für den eigentlichen Virtuosen, der hier seine Paradepferde mit Oktaven-, Akkordtriller- und anderer Dressur in die Manege führen kann. — Zu den jetzigen Führern in der russischen Tonkunst gehört übrigens noch *Mjasskoffski.*

[2] Vielleicht bei Heinr. Kaminski, der aber in kompositionstechnischer Hinsicht wie auch besonders durch sein prachtvolles deutsches Ethos mit Leuten wie Strawinski nichts gemein hat.

deutlich an diejenigen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Nur steht diese Musik unter der Herrschaft der emanzipierten Dissonanz. Im übrigen ist sie vielfach diatonisch und nicht eigentlich atonal [1].

* * *

Der Rundgang durch die zwei- und vierhändige Musik ohne und mit Orchester ist beendet. Bei der Fülle von Namen — etwa 110 deutschen (einschließlich der österreichischen und deutschschweizerischen) und 125 ausländischen — mag es ein Bedürfnis sein, nachdem man sich noch soeben im buntesten Gewimmel der Erscheinungen befunden hat, einmal von höherer Warte aus einen Ueberblick zu suchen und nach den wenigen Geistern zu forschen, die über die Masse der anderen emporragen. Da ergibt sich eins ohne weiteres: Wir haben wohl eine erfreulich große Zahl von starken, ja außerordentlichen Talenten, aber — wenigstens in der Klaviermusik — kein einziges Genie. Man kann allerdings neben den Persönlichkeiten, die in ihrer *Gesamterscheinung* schlechthin genial sind, noch von solchen reden, die *nur ausnahmsweise* ein geniales Werk hervorgebracht haben [2], und außerdem von solchen, die wenigstens den einen oder den anderen *genialen Zug* in ihrem Schaffen aufweisen. Die hier behandelte Epoche beginnt in der Hauptsache mit den neunziger Jahren. Da haben noch Vollgenies wie *Bruckner* und *Verdi* der Welt ihre hehrsten Musenkinder geschenkt, jener seine Neunte Sinfonie, dieser den „Falstaff". Die Klaviermusik nennt nichts Entsprechendes ihr eigen. Denn bei aller Verehrung für *Brahms* kann man doch seine letzten Klavierhefte (die Werke 116 bis 119) unmöglich in einem Atemzug mit jenen Schöpfungen anführen. Mit der Jahrhundertwende scheint die eigentliche, große Genialität auch außerhalb der Klaviermusik zu erlöschen. *Reger* besitzt zweifellos geniale Züge, wovon in seiner Klaviermusik die großen Variationenwerke (für ein Klavier und für zwei Klaviere) Zeugnis ablegen. Unter den älteren *lebenden* Deutschen sind es *R. Strauß* und *Pfitzner*, deren Begabung ans Geniale streift; aber weder Strauß' Burleske noch viel weniger Pfitzners Konzert sind Werke, mit denen die spezifische Genialität ihrer Urheber nachgewiesen werden könnte. In den Reihen der deutschen Tonsetzer mittleren Alters wird man — wiederum besonders, soweit die Klaviermusik in Frage kommt — schwerlich ein Genie finden, wenn man von dem Wort strengen Gebrauch macht [1]. Ueber die Jungen in diesem Zusammenhang zu urteilen, ist schwer. Der Fähigste unter ihnen ist *Hindemith*, in seinen besten früheren Kammermusikwerken, auch denen mit Klavier, ein prachtvoller Melodiker, kühner Harmoniker und ganz besonders ein faszinierender Rhythmiker, der er auch später bleibt, wo er — wie im Klavierkonzert — strenger als vorher zum linearen Stil übergeht. Im Gegensatz zu dem bei anderen so häufigen, auf spekulativem Wege vollzogenen Bruch mit der Vergangenheit ist das Erfreuliche und Zukunftsichere an Hindemith die evolutionistische Art seines Werdens: das gesunde Anknüpfen an das Bisherige, die allmähliche Fortführung bis zu Neuland.

Auch im Ausland ist dem Klavier — im Grunde seit Chopin — kein durch und durch genialer Meister mehr erstanden. *Mussorgski* läßt seine geniale, aber niemals zur Reife gelangte Veranlagung in den „Bildern einer Ausstellung" nur ahnen. Ein göttlicher Funke sprüht uns aus *C. Francks* „Präludium, Choral und Fuge" entgegen, aber er wird nicht zum alles durchglühenden Feuer; Schlacken bleiben. Bei *Debussy* beschränkt sich das Geniale auf die allerdings unvergleichliche Stärke der klanglichen Erfindung und auf die Anregungen, die er in dieser Richtung einer ganzen europäischen Generation gegeben hat. Wenn über *Strawinski* auch ein abschließendes Urteil verfrüht wäre, läßt sich doch soviel sagen, daß er höchstens ein Johannes, kein Messias ist. Des Messias selbst aber harren wir.

[1] Erster Satz: A moll, zweiter und dritter: C dur. Der Umfang der im strengen Sinn atonalen Musik ist bis jetzt gering; wir hören heute Tonarten, wo man sie noch vor fünf bis zehn Jahren nicht erkannt hat.

[2] Klassisches Beispiel: Bizets „Carmen". Trotz diesem genialen Wurf kann Bizet nicht als geniale Persönlichkeit im ganzen angesprochen werden.

[1] Der Verfasser hält eine solche Beschränkung für notwendig. Mit dem Wort „genial" wird oft Unfug getrieben, indem es wahlweise für „bedeutend", „hervorragend" usw. gebraucht wird.

Der Plan eines Münchner Musikhauses / Von A. Dresler (München)

Seit Monaten beschäftigt der Plan eines großen *Musikhauses* die Münchner Oeffentlichkeit. Daß ein Musikhaus in der bayrischen Hauptstadt geschaffen werden muß, ist unbestritten. Die staatliche Musikakademie reicht mit ihren Räumen im alten Bau des Odeons schon lange nicht mehr aus, der Konzertverein benötigte ebenfalls geeignetere Säle für seine stets gut besuchten Volkssinfoniekonzerte, als sie in der Tonhalle zur Verfügung stehen, die Deutsche Stunde in Bayern endlich ist im Dachgeschoß des Verkehrsministeriums nur vorläufig notgedrungen untergebracht worden, wo sie aber nicht mehr lange bleiben kann. Infolgedessen

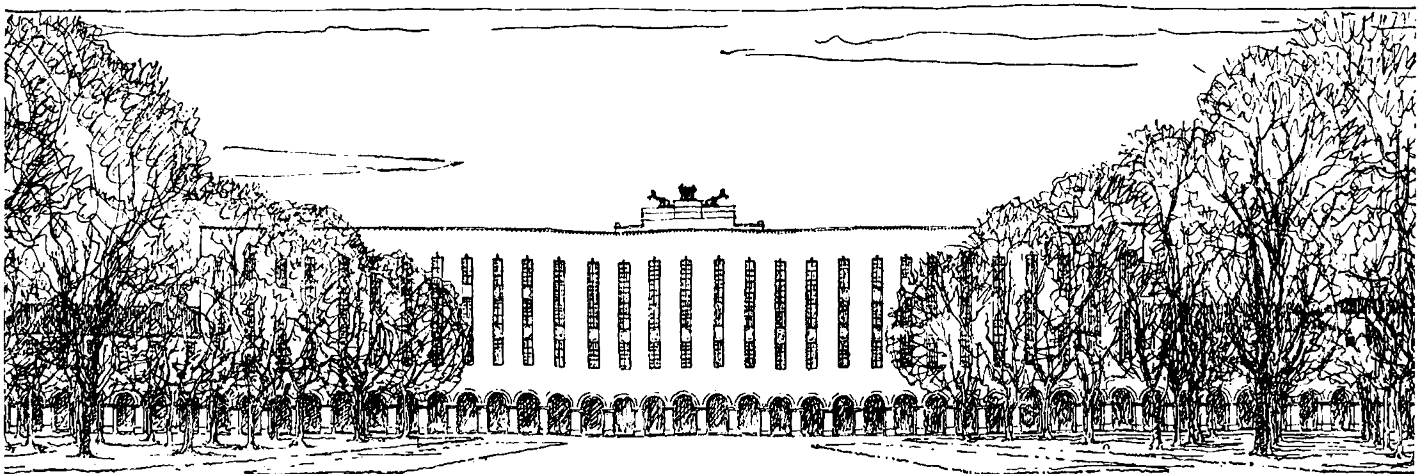
haben sich der bayrische Staat, der Konzertverein München, die Deutsche Stunde in Bayern und die Stadtgemeinde München zu einer Interessengemeinschaft zusammengeschlossen, um gemeinsam für ihre sich berührenden Zwecke ein großes, repräsentatives Musikhaus zu bauen und dessen Kosten daher wesentlich geringer zu halten, als wenn jeder der vier Interessenten einzeln für seine besonderen Bedürfnisse sich passende Räume schaffen würde.

Während man sich aber über das Ziel einig ist, gehen die Ansichten über den Raum, auf dem das Musikhaus erstehen soll, noch sehr auseinander. Zuerst wurde der Platz des alten botanischen Gartens am Glaspalast in der Nähe des Hauptbahnhofs in Aussicht genommen. Gegen die Ueberbauung dieses einzigen größeren freien Raumes im Bahnhofsviertel nahm aber ein großer Teil der Münchner Bevölkerung entschieden Stellung und ist mit der Verwirklichung dieses Planes wohl nicht mehr zu rechnen. Weiter wurde als Platz für das Musikhaus der Hof der früheren Türkenkaserne an der Barerstraße gegenüber der alten Pinakothek vorgeschlagen. Hier würde das Musikhaus zweifellos eine würdigere und ruhigere Umgebung finden als im verkehrsreichen Bahnhofsviertel mit seinen nüchternen Geschäftshäusern. Andererseits wäre zur Ausführung dieses Planes die Niederlegung eines Teiles der alten Türkenkaserne erforderlich, wodurch etwa fünfzig dort wohnende Familien ihre Wohnung verlieren würden.

Auch der Verwirklichung eines dritten, von Professor Riemerschmied stammenden Planes stellen sich erhebliche Schwierigkeiten entgegen. Die in diesem Falle vorliegenden Entwürfe verdienen aber Beachtung dadurch, daß nach ihnen dem Reiche der Musik eine Stätte bereitet werden würde, wie sie ähnlich nur wenige andere Städte aufweisen dürften.

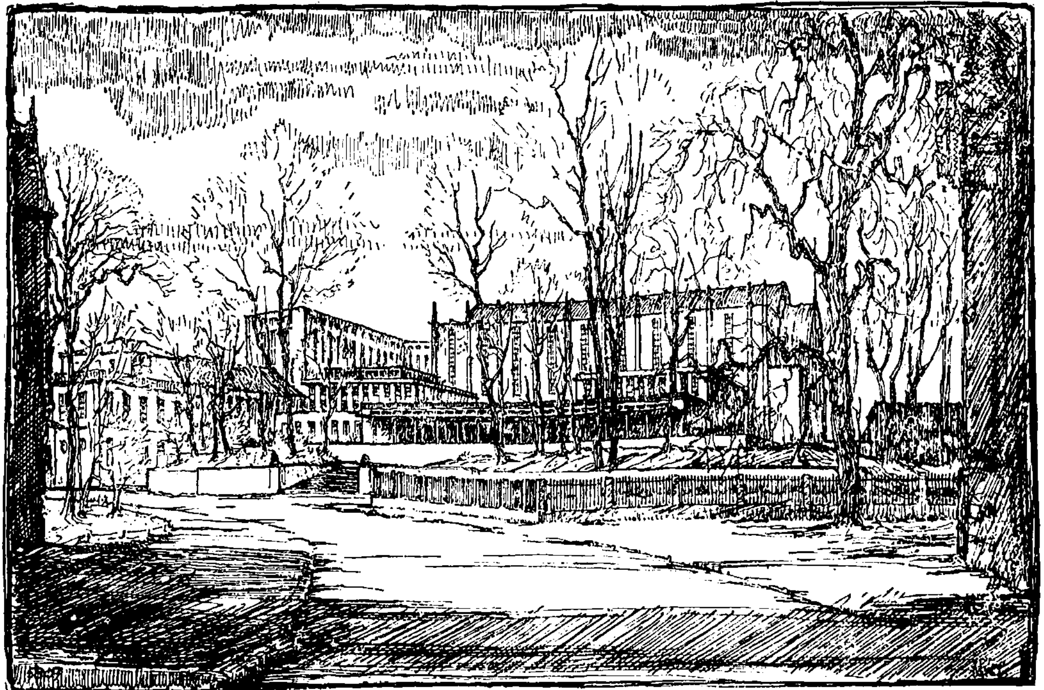
Der Entwurf Prof. Riemerschmieds sieht als Platz für das Musikhaus den Garten des Finanzministeriums an der Galeriestraße vor. Eine monumentale Langfront würde auf die Arkaden des Hofgartens aufgebaut werden und von ihr aus die übrigen Baulichkeiten über die Galeriestraße hinweg sich in den Garten des Finanzministeriums erstrecken. Ein geräumiger Flügel würde die Akademie der Tonkunst aufnehmen, der Hauptbau würde einen sehr großen festlichen Saal mit Bühne, einen mittleren und einen kleinen Saal enthalten, während nach dem Englischen Garten zu sich eine Gaststätte mit Gartenterrasse anschließen würde. Büroräume und Wandelhallen sind ebenfalls vorgesehen. Der modern und großzügig gehaltene Entwurf Prof. Riemerschmieds würde etwa sechs Millionen Mark Kosten verursachen, während bei einem Einzelvorgehen der vorher genannten vier Körperschaften sich eine Gesamtbausumme von mindestens zwölf Millionen Mark ergeben würde.

Der Platz am Hofgarten wäre für ein Münchner Musikhaus, das ein Kunst- und Kulturmittelpunkt ersten Ranges zu werden bestimmt ist, außerordentlich günstig. Die ruhige Lage mit der stimmungsvollen Umgebung, der Residenz gegenüber und dem Armeemuseum zur Seite, andererseits dem Ausblick auf den Englischen Garten sprechen sehr für diesen Plan. Bedenken entstehen aber aus der Tatsache, daß durch den Bau des Musikhauses nach dem Riemerschmiedschen Plane die Galeriestraße zugebaut würde und eine neue Verbindungsstraße zur Von der Tann-Straße angelegt werden müßte, durch die dann auch die Straßenbahn von der Galeriestraße aus zu leiten wäre. Diese erheblichen Verkehrsschwierigkeiten waren der Hauptgrund, der gegen den Riemerschmiedschen Entwurf bisher angeführt worden ist. Die kürzlich im bayrischen Landtag erfolgte Beratung über das Münchner Musikhaus führte zu keinem Ergebnis, die Lösung der Frage ist einstweilen



Blick vom Dianatempel im Hofgarten

noch vertagt worden. Selbst wenn aber eine Einigung nicht erzielt werden könnte, so bliebe doch ein Plan wie der Riemerschmiedsche auch als „Architektur, die nicht gebaut wurde“, ein bemerkenswertes Zeichen dafür, daß man in München versucht hat, ein Musikhaus modernster Art als großes repräsentatives Volkshaus, als ein geistiges und kulturelles Zentrum zu schaffen dadurch, daß den praktischen Bedürfnissen von vier großen Körperschaften zugleich Rechnung getragen würde. Da die Mittel zum Bau des Musikhauses den vier Interessenten bereits zur Verfügung stehen, kann auch der Einwurf, es würde durch diesen Bau dem so dringend notwendigen Bau von Wohnhäusern Geld entzogen, nicht erhoben werden. Man darf gespannt darauf sein, wie die für München so wichtige Frage des Musikhauses ihre Lösung finden wird.



Blick von der Königinstraße

Zugaben / Von Bertha Witt

Häufig wird der Kritiker gefragt, wenn er sich nachträglich einmal mit Bekannten über irgendeinen Konzertabend irgendeines Solisten unterhält: Sagen Sie mal, was war denn das für eine hübsche Sache, die der X und die Y am Schlusse zugab? — Oder auch, es schauen die Besucher hinterher in die Zeitungskritik, ob nicht dort die Zugaben geflissentlich vermerkt und genannt werden. Vergebliche Mühe. Wenn schon der Kritiker überhaupt den ganzen Verlauf eines Konzerts verfolgt, was eigentlich selten geschieht, so pflegt er doch noch viel seltener auch die Zugaben abzuwarten, und schließlich ist auch er nicht allwissend, um in jedem Falle die gewünschte Auskunft geben zu können, die der Künstler selbst nicht der Mühe wert hält, zu erteilen.

Der Wunsch des Hörers, auch dem Namen nach das zu kennen, was er hört, ist auf jeden Fall natürlich und berechtigt, denn schließlich kommt es nicht so sehr oder wenigstens nicht allein darauf an, wer ihm etwas vorspielt, sondern was man ihm vorspielt. Die offizielle Vortragsfolge hat er schwarz auf weiß, die „kleinen hübschen Sachen“ am Schluß, auf die das Publikum nun einmal unerbittlich Anspruch erhebt und der Künstler mehr oder weniger bereitwillig verabfolgt, muß er erraten, wenn er sie nicht zufälligerweise schon kennt, oder er muß sich mit der Tatsache begnügen, eben eine ungenannte Zugabe gehört zu haben. Es ist ja nun am Ende kein großer Verlust, hierüber keine Kenntnis erlangt zu haben, wenn nicht immer einige der Hörer doch den Wunsch empfänden, dies oder jenes Stück, das ihnen gefiel, selbst zu besitzen und daheim nachzuspielen. Besonders kann wohl der klavierspielende Künstler immer in erster Linie auf einen Kreis wirklich kunstverständiger und aufmerksamer, weil selbst die Klavierkunst mehr oder weniger einwandfrei ausübender Hörer rechnen, und gerade der Dilettant wird leichter für ein kleines, wenn nebenbei auch noch reizendes Stückchen zu gewinnen sein, da er es leichter zu bewältigen glaubt, als eine anspruchsvolle Sonate, die im Programm paradiert.

Zugaben sind ja ihrer Natur nach im allgemeinen immer reizend, da der Künstler hier traditionsgemäß meist gefälligere, anspruchslosere Sächelchen wählt; jedenfalls sind es Ausnahmen, wenn er nochmals mit einer ganzen Sonate oder nur auch mit einem Sonatensatz aufwartet und ernsthafte Dinge klassischen Charakters spendet, die nicht gerade als liebenswürdige Bonbons anzusehen sind. Es mag mit daran liegen, daß der Künstler selbst diese kleinen Sachen als Bonbons und somit als nicht der Rede wert, als nebensächlich

betrachtet und deswegen ihren Namen und Herkunft verschweigt; oder sollte es wirklich Künstler geben, die ihr Publikum so hoch einschätzen, daß sie bei ihm eine umfassende Kenntnis der Musikliteratur voraussetzen? Im allgemeinen ist wohl das Gegenteil der Fall und die Achtung des Künstlers für das Publikum ist nicht sehr erheblich; denn eine gewisse Nichtachtung des Publikums liegt wohl gewissermaßen darin, daß man ihm die zwar erzwungenen, aber auf freier Wahl des Künstlers beruhenden Stückchen nicht nennt. Ganz abgesehen von der weit größeren Nichtachtung gegenüber dem betreffenden Tonwerk selbst. Freilich ist es ein mildernder Umstand, daß ein und dieselben Stückchen oft schon jahrelang die Runde durch die Konzertsäle machen, sich somit gewissermaßen das Privilegium eines gangbaren Zugabeartikels erworben haben und deswegen von den Vortragenden als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Wer, der ein fleißiger Konzertbesucher ist, hätte nicht x-mal Chopins bekannte Klavieretüde oder den Walzer in cis moll oder Liszts Campanella und Valse-Caprice gehört? Der Künstler, der im allgemeinen eine sehr feine Witterung für die Stimmung seines Publikums hat, weiß ja auch meist ganz genau und merkt es sich auch, welche Dinge man besonders gut aufnimmt. Ja, wer auf einem recht freundschaftlichen Fuße mit seinen Hörern steht, der läßt sie auch wohl selbst bestimmen, was er ihnen noch spenden soll und folgt dieser Bitte nach Möglichkeit. Es ist nebenbei recht interessant, zu beobachten, was für Wünsche da zutage kommen — natürlich immer mit Beschränkung auf das, was man von den betreffenden Künstlern schon gehört und also sich wohlgemerkt hat. Hugo Wolfs „Wer in die Fremde will wandern" ist nach meiner Beobachtung eins der meistverlangten; wie denn wohl der Sangesbeflissene überhaupt am raschesten und herzlichsten in nähere Beziehungen zu seinen Hörern gelangt, so daß gewisse konventionelle Schranken hier am leichtesten beseitigt werden. Es ist übrigens ein sehr interessantes psychologisches Studiengebiet, wie sich Künstler und Hörer in den verschiedenen Fällen gegenüberstehen; nicht nur die Verblüffungen, die jetzt von der neuesten Kunst bis zu Skandalaffären fortgetrieben werden, auch sonstige Erscheinungen beweisen, daß das Publikum doch etwas mehr ist, als nur zahlendes Objekt.

Eine Verteidigung für jene große rätselhafte Masse, die man Publikum nennt, liegt dieser Betrachtung übrigens fern, denn es gehört ja keine besonders feine Beobachtungsgabe dazu, um zu wissen, daß diese Masse auf solche Achtung nur bedingungsweise Anspruch hat; nebenbei wird dieser Anspruch auch wohl nur bedingungsweise erhoben; im allgemeinen ist das Publikum genügsam, geduldig und obendrein noch dankbar auch da, wo es kaum angebracht ist. Um aber auf die Zugaben zurückzukommen. Der Künstler mag auf dem Standpunkt stehen, daß das, was er außerhalb des programmatisch festgelegten Rahmens spielt, das Publikum eigentlich nichts mehr angeht, da es nur eine Gefälligkeit ist, für die kein Anspruch besteht, und daß er außerdem keine Ursache hat, Achtung für ein paar Unentwegte, Unbescheidene zu bekunden, für die er schon infolge ihrer Aufdringlichkeit und Unverständigkeit, als wenn auch nach eineinhalbstündiger Anstrengung seine physischen Kräfte immer noch unerschöpflich seien, keine besondere Achtung haben kann. Das ist wohl richtig; aber im Grunde ist es doch demgegenüber nur eine unnennenswerte Kleinigkeit, ob er die Stückchen, die zu spenden er sich notgedrungen und mehr oder weniger gern noch herbeiläßt, dem Namen nach mitteilt; denn schließlich ist es nicht die Achtung für das Publikum, sondern viel mehr die Achtung gegen das Tonstück und gegen den Schöpfer desselben, die man bekundet, wenn man die Wahl nennt. Und das ist wohl eigentlich das Wesentliche. Es mögen vielleicht die meisten Künstler über diese Frage noch gar nicht näher nachgedacht haben, da sie ihnen vermutlich viel zu gering erscheint, so daß also weniger eine boshafte Unterlassungssünde, als vielmehr eine Nachlässigkeit vorliegt, denn es kostet weder Mühe noch Ueberwindung, noch liegt es unter der Würde des Künstlers, dem Publikum ein paar Worte zu gönnen. So weit ich in Erinnerung die Scharen durchgehe, die uns in den letzten Jahren mit ihrer Kunst erfreuten, weiß ich doch nur einige wenige, die es als eine ganz selbstverständliche Verpflichtung betrachten, Titel und Komponisten der freiwilligen Spenden zu nennen — Lula Mysz-Gmeiner, Alma Moodie, Ada Sari (man sieht, die Damen, und zwar die nichtdeutschen, sind die gewissenhafteren und höflicheren), Maria Pos-Carloforti, manchmal auch Schlusnus und manchmal auch Vecsey. Klavierkünstler aber, von denen man vielleicht ihre Wahl am liebsten nennen hörte, fehlen so gut wie gänzlich. Die oben genannten sind ganz gewiß nicht die einzigen, es fällt mir nur im Augenblick niemand weiter ein, aber schon, daß man auf einige Vorbilder hinweisen und diese nennen muß, beweist, wie wünschenswert es ist, daß sie dem Beispiel der wenigen folgen möchten, da das, was hier noch gewissermaßen auf freiwilliger Achtung und Erkenntnis beruht, im Grunde genommen eine berechtigte Notwendigkeit ist.

Nachtrag zu dem Aufsatz in Heft 12:

A. Schindlers Verhältnis zu der Musik und den Musikern seiner Zeit

Auf S. 249 der N. M.-Z., Spalte 1, erwähnte ich, daß Schindler *Mendelssohn* im Verdacht gehabt habe, „seinen Verkaufsabsichten bezw. des Beethovenschen Nachlasses im Stillen entgegenzuwirken". — Aus dem „Tagebuche" war in der Tat kein anderer als dieser Eindruck zu gewinnen; außerdem sprach auch Häffer diese Vermutung schon aus.

In den letzten Tagen nun fand ich in einem Briefe Schindlers an seine „Schülerin und Freundin" *Bertha Hansemann*, vom Pfingstmontag des Jahres 1851, die Erklärung dafür, weshalb Sch. jenen Verdacht nährte, aber auch dafür, daß er einige der 1843 über M. gemachten Bemerkungen — offenbar nachträglich — durchstrichen hatte. In jenem Briefe nämlich heißt es, nachdem Sch. *Siegfried Dehns* auffällige Wandlung im Verhältnisse zu Meyerbeer beleuchtet: „Zu diesen Taten kommt auch die zu zählen, daß *Herr Dehn* das Mißlingen meiner Verhandlungen mit dem Beethoven-Nachlaß nur allein dem Fel. Mendelssohn zugeschrieben hat, mit allen Umständen und glaubwürdigen Ausschmückungen . . . Erst nach mehr denn zwei Jahren erhielt ich ganz sichere Kunde, daß es niemand anders als *Dehn und Meyerbeer* waren, die das Resultat herbeigeführt hatten, um *vor allem* die Manuskripten-Sammlung, die der eben verstorbene Heinrich Beer hinterlassen, zum Ankauf zu bringen, was ihnen auch gelungen. Ihr Vater (David Hansemann) weiß davon. Wäre ich durch die gleißnerischen und lügenhaften Hin- und Herreden des Dehn damals nicht so ganz verblüfft und verdummt gewesen, die Aeußerungen des Königl. Kabinettsrat Uhden, der den Gegenstand zuletzt in Händen hatte, hätten mir die Augen über die mir ziemlich deutlich mitgeteilten „Entgegenwirkungen" öffnen müssen. Herr Dehn verstand es meisterlich, mich in die Irre zu führen und sich immer als meinen ergebensten Freund und Diener zu gerieren. Wenn Herr Dehn die Unverschämtheit gehabt [hat], zu Ihnen zu äußern, daß er in seinem Berichte an den Vorstand der Kgl. Bibliothek auch angeführt, der Beethoven-Nachlaß hätte keinen Wert für die Bibliothek, so lasse ich anbei einige Sätze aus jenem von dem Vorstand der Kgl. Bibliothek *beglaubigten* Berichte, den ich vollständig besitze . . . ., mitgehen. Diese werden ihn sattsam Lügen strafen."

Demnach hatte *Siegfried Dehn*, von dem es im „Riemann" S. 270 heißt, daß Meyerbeer ihm 1842 „die Stelle des Bibliothekars der musikal. Abtlg. der Königl. Bibliothek verschaffte", Schindler zu der Annahme gebracht, Mendelssohn sei sein geheimer Widersacher. Weitere Bemerkungen zu der Sch.'schen Darstellung erübrigen sich wohl. *R. Zimmermann.*

Feier des 100. Geburtstags von Herzog Georg II. in Meiningen

Eindrucksvolle und denkwürdige Tage waren es, die wir in unserer durch hohe künstlerische Ueberlieferungen geweihten Stadt unter Anteilnahme der hiesigen Kunstgemeinde und vieler auswärtiger Künstler und Kunstfreunde aus Anlaß der Feier des hundertsten Geburtstages des großen Künstlers und Reformators Herzogs Georg II. — gar oft ganz unzureichend nur „Theaterherzog" genannt — erleben durften. Die großzügig gedachten Veranstaltungen nahmen mit einer Gedächtnisfeier an der Ruhestätte des Fürsten ihren Anfang, bei welcher Geheimrat *Rahlwes*, der ehemalige Hofprediger, die Gedächtnisrede hielt und bei welcher zu Anfang und Schluß Werke der größten kirchenmusikalischen Altmeister: Joh. Seb. Bachs Kantate „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" und Heinrich Schütz' sechsstimmige Motette „Selig sind die Toten" erklangen und für das ganze Fest die feierliche Grundstimmung schufen. Gerade auf dem Gebiete der Kirchenmusik betätigte sich der Herzog schon zu einer Zeit, als er noch Erbprinz war, reformatorisch, indem er zur Wiederbelebung der evangelischen Kirchenmusik auf die lateinischen und deutschen Meister zurückliegender Jahrhunderte verwies und in dem Salzunger Kirchenchor sich bald ein Werkzeug zur Verbreitung seiner Gedanken schuf. Das große Festkonzert des ersten Tages stand im Zeichen von Joh. Brahms. Nur Werke von ihm, dem bedeutendsten schaffenden Musiker der damaligen Zeit, dem persönlichen Freunde und alljährlichen Gaste des Herzogs, gaben den Inhalt des Konzerts: Das „Schicksalslied" (Hölderlin), dem Herzog gewidmet, und die „Nänie" (Schiller), ferner das Klavierkonzert B dur und die I. Sinfonie c moll. Von Meiningen aus nahm ja unter der Gunst des Herzogs und unter Vermittlung des glänzenden, von Hans v. Bülow geführten Meininger Hoforchesters die Brahms-Pflege ihren Ausgang, die dann von Fritz Steinbach fortgesetzt wurde. Man hatte die I. Sinfonie gewählt, weil sie wie keine ihrer Schwestern Brahmssche Eigenart spiegelt, welche Erkenntnis auch der Herzog des öfteren dadurch bekundete, daß sie auf seinen Wunsch stets auf den Konzertreisen gespielt werden mußte, wenn es sich darum handelte, die Anerkennung des Meisters zu erkämpfen. Das Klavierkonzert B dur, dem schon Bülow den Vorzug vor dem andern gab, wurde von Frederik *Lamond* mit einer zur höchsten Bewunderung nötigenden Klarheit, mit einer mit Zartheit weise gepaarten Kraft dargeboten. Auch die Chorwerke fanden durch den gewaltigen Festchor eine ergreifende Wiedergabe. Das erheblich verstärkte Landesorchester stand unter der Leitung von Peter *Schmitz*, der, wie er schon so oft bewiesen hat, daß er sich mit allen Partituren abzufinden weiß, wieder aufs neue erkennen ließ, daß er auch den Brahmsschen Stil beherrscht. Namentlich die Sinfonie erfuhr von ihm eine Ausdeutung, wie sie reicher und klarer schlechthin nicht gedacht werden kann. Der Festakt des zweiten Tages brachte die Weihe des von dem Sohne des Herzogs, dem Prinzen Ernst, geschaffenen, im Festsaale des Theaters angebrachten Erinnerungsmals, eines lebensgroßen und lebenswahren Bildnisses des Herzogs, die Festrede Geheimrat Max *Grubes* und die Eröffnung des Theatermuseums,

in dem die 151 Handzeichnungen des Herzogs aufgehoben sind. Daß nun auch Max Reger, als der bedeutendste und überragendste Tonschöpfer, der für Meiningen Bedeutung gewann, zu Worte kam, war ganz selbstverständlich. Das Landesorchester brachte unter Peter Schmitz' Leitung des Meisters gewaltigen „Sinfonischen Prolog" Op. 108 zur eindruckvollsten Wiedergabe und schloß die schöne Feier mit dem Meistersinger-Vorspiel von Wagner. Die Morgenfeier am dritten Tage wurde mit einem tiefgründigen Vortrage mit Lichtbildern von Dr. *Niessen* (Köln) über „Das Werk Herzog Georgs II." eröffnet, wobei der Vortragende allerdings sich nur auf die Reformen im Theaterwesen beschränkte. Dann aber trug das *Wendling*-Quartett Stuttgart das Klarinettenquintett Op. 146 und das Streichquartett Op. 109 Es dur von Max Reger vor. Mit der Wiedergabe dieser beiden Werke boten die Künstler eine Leistung, die keinen Wunsch offen ließ. Das Spiel und der Wohlklang dieser ausgezeichneten Vereinigung ist in der Tat unbeschreiblich schön. Die Klarinette des Kammervirtuosen Hermann *Wiebel* (Meiningen) verschmolz mit dem Klang der Streichinstrumente aufs trefflichste. Der Jubel und die Begeisterung der Zuhörer wollten kein Ende nehmen; damit war nunmehr der rein musikalische Teil der Feier abgeschlossen, und es wäre nur noch, um das Gesamtbild zu vervollständigen, der theatralischen Aufführungen zu gedenken. Am zweiten Abend ging William Shakespeares „Julius Cäsar" in Szene, womit dereinst der Sieg der „Meininger" in Berlin entschieden wurde. Viele „alte Meininger" (Kraußneck, L. Wüllner, Otto, Max Grube, Maixdorff, Max Beck, Amanda Lindner u. a.) wirkten in der glänzend verlaufenen Vorstellung mit. Ein Gastspiel Prof. Max Reinhardts (Berlin) mit dem Lustspiel „Der Diener zweier Herren" von Goldoni mit Musik von Mozart beschloß die festlichen Tage. *L.*

*

Walter Braunfels: „Die Vögel"

Erstaufführung am Neuen Stadttheater Nürnberg im März

Daß eine Oper wie „Die Vögel" sich trotz des wenig fesselnden und dramatisch unwirksamen Textbuches siegreich die Bühnen zu erobern weiß, spricht besonders eindringlich für die Stärke und Bedeutung des Komponisten Braunfels. Diese prächtige, üppig quellende Musik wirkt vielleicht gerade deshalb heute so besonders beglückend, weil sie bei ihrer gesunden, natürlichen Sprache in wohltuendem Gegensatz steht zu der gespreizten, konstruierten Art mancher neuerer Schöpfungen. Den befreienden Eindruck dieses „lyrisch-phantastischen Spieles" des Romantikers der Thuille-Schule verdankt es der glücklichen Verbindung von Inspiration, Klangsinn und einer unfehlbaren Treffsicherheit in der Verwertung der vokalen und orchestralen Mittel. Wie schon der Klavierauszug (Universal-Edition) die Erkenntnis des feinen, erfindungsreichen Melodikers wachruft, so bietet sich das Partiturbild als eins der farbenreichsten der neueren Opernerzeugnisse dar.

Die ausgezeichnet gelungene Aufführung war vor allem der feinsinnigen, plastisch gestaltenden musikalischen Leitung des Kapellmeisters Bertil *Wetzelsberger*, wie auch Karl *Gröning* zu danken, der leuchtende, farbenprächtige Bühnenbilder schuf. Auch mit der Spielleitung des Dr. Paul *Grüders* konnte man sich im großen und ganzen einverstanden erklären.

Erika *Fiers* (Nachtigall) trat diesmal infolge stimmlicher Indisposition hinter ihren Partnern zurück. Diese: Georg *Wieters* (Ratefreund), Karl *Kamann* (Wiedehopf), Ilse *Schulz* (Zaunschlüpfer), allen voran aber Karl *Hauß* (Hoffegut) und Adolf *Harbich* (Prometheus) — schließlich auch der stark beteiligte *Chor* — konnten dank trefflicher Leistungen den berechtigten lebhaften Beifall auch für sich in Anspruch nehmen. *Erich Rhode.*

Hugo Kaun: „Mutter Erde"

Ein Chorwerk[1]

Erstaufführung durch den Nürnberger Lehrer-Gesangverein

Es muß wahrlich wundernehmen, daß ein solch grandioses Werk, dessen Entstehungszeit doch schon eine ganze Reihe von Jahren zurückliegt, erst jetzt den Weg nach Nürnberg fand. Ist es doch eine jener seltenen Schöpfungen, die namentlich hinsichtlich des Vokalsatzes den Mitwirkenden höchst dankbare Aufgaben bietet, und die bei der meisterhaften Gestaltung der vokalen und orchestralen Struktur ihrer faszinierenden Wirkung unbedingt sicher ist. Man übersieht gegenüber dieser vollendeten Beherrschung des satztechnischen Apparates und des blendenden Klangkolorits gern die fühlbaren Fäden, die zu Richard Wagner zurücklaufen, läßt sich hinreißen von den gewaltigen Steigerungen und bewundert die harmonische Einheit von Text (von Silvester Cabanis) und Musik — kann aber letzten Endes einen eigentlichen seelischen Gewinn nur aus der läuternden Kraft des wunderbar ergreifenden achtstimmigen Chors „Ave Maria" davontragen. Sicher ist, daß Kaun mit „Mutter Erde" ein Werk geschaffen hat, dem als wirkungsstarker, durch prächtige polyphone Stimmführung ausgezeichneter Schöpfung eine ganz besondere Bedeutung in der Chorliteratur zukommt.

Die Aufführung unter Musikdirektor Fritz *Binder* war eine der besten aus den letzten Jahren des Lehrergesangvereins. Dem Chordirigenten gelang es, seine Sänger zu höchster Leistungsfähigkeit anzuspornen, und damit dem Werke einen starken Erfolg zu sichern.

In den Solisten Lilli *Rummelspacher-Stemmermann* (Alt), Paul *Marion* (Tenor), Sophie *Wolf* (Sopran), Udo *Hußla* (Baß) standen ihm Sänger von ausgezeichneten stimmlichen Qualitäten und Gestaltungsvermögen zur Seite. An dem Erfolge hatte das festgefügte, mit klanglicher Differenziertheit musizierende Orchester einen gewichtigen Anteil. *Erich Rhode.*

*

G. Verdi: „Die Macht des Schicksals" ‹La forza del destino›

Deutsche Uebertragung von Franz Werfel

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 20. März

Dresden stand wieder einmal im Zeichen eines großen Erfolges, der voraussichtlich starkes Licht über andere deutschen Bühnen verbreiten wird. Es ist Fritz *Busch* und Alois *Mora* gelungen, eine sorgfältig vorbereitete Aufführung der Verdischen Oper in einer der Dresdner Tradition gerechten Aufmachung herauszubringen. *Hasait* und *Pältz* haben herrliche Bühnenbilder geschaffen, die *Fanto* durch farbige Trachten belebte. Meta *Seinemeyer*, *Pattiera* und *Burg* glänzten in Rollen, die ihrer Individualität voll entsprachen. *Plaschke* und *Ernold*, Grete *Nikisch* desgleichen. Selbst die kleineren Partien waren gut besetzt.

Verdis Schöpfung hat unzweifelhaft bisher unter dem ungeschickten Textbuch Piaves (deutsch von Grünbaum) gelitten. Schon bei der Uraufführung 1862 in Petersburg beklagte man sich über den kolportagemäßigen Gang der Handlung: Die Oper wird durch einen zur Unzeit losgehenden Pistolenschuß eingeleitet. Für Paris komponierte Verdi 1876 (nach Verbesserungen in Rom und Mailand) eine neue Ouvertüre und änderte den Schluß. Alvaro, der schuldlos Schuldige *bleibt* am Leben. Trotzdem hat das Werk sich nur wenige deutsche Bühnen erobert, so Hamburg, Köln und kürzlich noch Altenburg. Franz *Werfel* hörte die Oper auf einem kleinen römischen Vorstadttheater in

[1] Verlag J. H. Zimmermann, Berlin.

jämmerlicher Aufmachung. Allein der Zauber der Melodien und auch die dramatische Musik taten es ihm an. So beschloß er, das Werk für die deutsche Bühne zu retten.

Wir leben noch immer in der Zeit des Druckes und des Gegendruckes in musikalischen Dingen. Die Neutöner suchen das Heil im Atonalen, in Vierteltönen und anderen Auswüchsen einer „Ich-Kunst"; bisher erstand uns aus ihren Reihen kein Bahnbrecher *und* Erfüller. Für weite Kreise wurde die Sehnsucht nach dem breit strömenden *tonalen Melos* durch eine bedeutungsvolle *Händel-Renaissance* gestillt. Neuerdings geht man in die Urheimat der Oper zurück, zu Monteverdi und Pergolesi, deren Bühnenschöpfungen als „alter Wein in neuen Schläuchen" kredenzt wird.

Um seiner großen musikalischen Schönheiten willen übertrug Franz Werfel diesen „mittleren Verdi", der seine Fühler gleicherweise in die frühere Schaffensperiode des großen Melodikers hinüberstreckt, wie er schon den sogenannten „letzten Verdi" (Othello, Aida) andeutet. Der Dichter ging dem Meister gegensätzlicher Stimmungen Schritt für Schritt nach. Er hat mit dichterischem Können und Sinn für Phonetik der Gesänge (im Dienste des rein Musikalischen) eine Großtat vollbracht. Stets war ihm die organische Verbindung von Wort und Ton oberstes Gesetz. Was von der Grünbaumschen Uebersetzung beibehalten werden konnte, hat er belassen. Als eines der wichtigsten Momente der Erneuerung erscheint die Wiederaufnahme der zweiten Duoszene (Alvaro-Carlos), die zwar sonderbarerweise auch in Italien stets wegbleibt, aber für das Verständnis der tückischen Zufälligkeiten der Oper notwendig und dabei echtester Verdi ist. Welch' wundervolle, weitgespannten Kantilenen finden sich in den Einzelgesängen, so in den Arien der Leonore, deren Hauptthema die „*Gnadenbitte*" schon in der Ouvertüre anklingt und in der großen Klosterszene siegreich Chor und Orchester überstrahlt. In der Stimmung ähnlich sind die Arien Alvaros. Doch wie schroff hebt sich in den Gesängen von Leonorens Bruder Carlos die unerbittlich-leidenschaftliche Rachsucht von dieser empfindsam-inbrünstigen Lyrik ab! Wie wandelbar gestaltet Verdi die Lagerszene (mit der Schillerschen Kapuzinerpredigt)! Nur ein meisterlicher Könner und Melodiker wie er vermochte zwischen die beiden Duellszenen die „Armenspeisung" zu stellen und mit dieser Stilmischung zu *versöhnen*. Manches ist allerdings auch bei Werfel zu *breit* geraten und muß entsprechende Kürzungen erfahren, damit die Spieldauer eines normalen Theaterabends nicht überschritten wird.

Der Erfolg der Dresdner Aufführung war, wie gesagt, glänzend. Eine Meisterleistung bot die *Staatskapelle*. Wundervoll, um eines zu nennen, sang die Klarinette ihr bezeichnetes Lied. Herrlich klangen die Chöre. Nunmehr dürfte „La forza del destino" in Deutschland ihren Weg machen, auch in Italien und anderen Ländern wird man Werfels Bearbeitung nicht unbeachtet lassen.

Prof. *H. Platzbecker*.

•

Kurt Weill: „Der Protagonist"

Ein Akt Oper von Georg Kaiser

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 27. März

Neue Bahnen? In dieser Oper nimmt die Pantomime einen großen Raum ein. Deshalb betraute man, neben Fritz *Busch* am Dirigentenpult, einen Regisseur des Schauspielhauses, Josef *Gielen* mit der Inszenierung. Die Handlung spielt in England zur Zeit Shakespeares. Wie im alten Griechenland fungiert der erste Schauspieler einer Wandertruppe als Führer (Protagonist). Heute würden wir ihn „*Star*" nennen. Er haßt die *Lüge*. Mit ihm reist seine Schwester, an deren Wahrhaftigkeit, Reinheit und geistiger Hingabe sich sein Spieleifer entzündet. Sie bedeutet für ihn den Quell der *Inspiration*. Von ihr nimmt er — unausgesprochen — an, daß sie als ein Teil seines „*Ichs*" niemals das Recht auf ein *eignes selbständiges* Leben beanspruchen würde. Das fühlt die Schwester im Unterbewußtsein, deshalb verheimlicht sie ihr Liebesverhältnis zu einem jungen Kavalier, der sie zur Gattin begehrt. Der Protagonist brennt darauf, vor dem Herzog eine heitere Pantomime aufführen zu dürfen, zu der die im Improvisieren erfahrene herzogliche Bläserkapelle (2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten) aufspielt. Schnell ist eine lustige Stegreifkomödie mit Eifersuchtszene, Prügeleien usw. erdacht und wird sogleich auf ihre Wirkung erprobt. Den künstlerischen Rauschzustand des Bruders will die Schwester nützen, um ihm „die einzige Lüge ihres Lebens" zu bekennen. Da platzt der Bote des Herzogs von neuem herein mit der Meldung, daß wegen der Ankunft des Bischofs am Hofe eine *Tragödie* verlangt werde. Der Protagonist faßt sich, man dreht die Kulissen um, auf tragische Stimmung. Auch die zweite Probe verläuft zunächst ohne Störung. Plötzlich verliert der Protagonist, zum Entsetzen der Mitglieder, den Faden der Handlung, obwohl er nicht aus seinem Spieltaumel erwacht. Mit gezücktem Dolche eilt er über die Szene. In diesem Augenblicke will die überglückliche Schwester dem Bruder mitteilen, daß ihr Verlobter nahe sei. Doch der Rasende hört nur den Verrat an ihm. „Wer lacht, wenn er von einer Dirne geprellt ist?" Er ersticht die zu Tode erschrockene Schwester. Dieser psychopathische Vorgang ist nicht genügend motiviert und erscheint mehr konstruiert als aus innerer Notwendigkeit geboten in dieser altenglischen Bajazzo-Tragödie.

Kurt *Weill* ist den Spuren des gewiegten Bühnenschriftstellers Georg *Kaiser* bis ins einzelne gefolgt. Er, der *Busoni-Schüler*, hat sich bisher durch Kammermusik- und Orchesterwerke, sowie durch mehrere Ballette bekannt gemacht. Auch die vorliegende Schöpfung sollte eine Tanzdichtung werden. Erst im Verlaufe der Arbeit griff man zur *Oper*, als Rahmen für die beiden Pantomimen. Schon in der Ouvertüre sind Handlung und Umwelt gekennzeichnet. Mit großer Sorgfalt und gewinnendem Reiz wird das obligate *Bläseroktett*, die im Improvisieren und Begleiten erfahrene herzogliche Kapelle *konzertierend* behandelt, so vor allem bei der heiter-grotesken ersten Pantomime. Auch bei der tragischen Verzerrung hält das Oktett stand, wiewohl es nicht ohne Härten dort wie im Orchester abgeht. Das Herrenmenschentum des Protagonisten tritt in der scharf akzentuierten, durchweg deklamatorischen Gesangslinie deutlich hervor. Sanftes geschwungenes Melos erscheint spärlich, sogar die Schwester und ihr Verlobter (Liebesszene) sind mehr in ihrer nervösen Unruhe als durch ausgesprochen lyrische Gefühlsäußerungen gekennzeichnet.

Die *Aufführung* tat *alles* für die Neuheit. Kurt *Taucher* in der Titelrolle bot eine Meisterleistung. Neben ihm zeichneten sich aus Elisa *Stungner* (Schwester), sodann die Mitspieler der Pantomimen Elfriede *Haberkorn* (Alt), *Bussel* und *Schmalnauer*, ferner *Schöffler* (Liebhaber), *Eybisch* (herzoglicher Hausmeister und *Schöpflin* (Wirt). Auch die Ausstattung ist sehenswert. Alle Beteiligten (besonders *Taucher*) wurden stürmisch gefeiert. Es bleibt eine *Großtat* für Dresden, dieses schwierige Werk in solcher Vollendung herausgebracht zu haben. Glücklich der Neutöner, dem eine solch künstlerische Hochburg willfährig ist. Möge er für künftige Arbeiten den Nutzen ziehen. In der dramatischen Musik darf eine herzblutwarme Melodik nicht fehlen, als oberster Grundsatz herrscht noch immer das ewige Wort: „Gefühl ist alles!"

Prof. *H. Platzbecker*.

2. Westfälisch-Rheinischer Kongreß für Evang. Kirchenmusik in Dortmund

Während sich der vor zwei Jahren in Essen abgehaltene erste Kongreß für Evangelische Kirchenmusik in Westfalen und Rheinland mit dem vierhundertjährigen Jubiläum des Evangelischen Gesangbuches beschäftigte, stand die jüngste Dortmunder Tagung im Zeichen einer *Jubelfeier für Luthers Deutsche Messe*. Schon zur Eröffnung der auf vier Tage (6. bis 9. April) verteilten Vorträge und praktischen musikalischen Uebungen hatte sich eine recht beträchtliche Zahl von Geistlichen, Lehrern, Chordirigenten und Sängern aus den westlichen Schwesterprovinzen eingefunden. Leiter des Kongresses waren Pfarrer *Glebe* (Bochum) und *Plath* (Essen). Als führende Kirchenmusiker nahmen an den Verhandlungen teil: Prof. *Reimann* (Berlin), der Fachberater des Evangelischen Oberkirchenrats, Geheimrat Prof. D. *Smend* (Münster), Dr. *Walcker* (Ludwigsburg), Gerard *Bunk* (Dortmund) und Dr. *Hensel* (Dortmund). Als erster Redner verbreitete sich Prof. D. Smend über den Inhalt des Vorworts zu Luthers Deutscher Messe und beantwortete dabei die Fragen „Wer ist ein Christenmensch" und „Worin besteht das Wesen der christlichen Gottesdienstfeier?" im Lichte der Gegenwart. Dr. *Kickhefel* (Frankfurt) reihte einen instruktiven Vortrag über die Physiologie und Hygiene der Stimme an. Am Abend fand in der dicht besetzten Marienkirche ein *österlicher Gottesdienst nach Luthers Grundsätzen* in der Deutschen Messe 1526 (allerdings unter Ausschaltung des Abendmahlsteils, der nicht zum Schaustück herabgewürdigt werden sollte) statt. Man hörte Vorsänger und Chor in psalmodischem Wechselgesang, vernahm die Weise des Gregorianischen Choralstils vom Altar her, brachte durch vierstimmige homophone alte Weisen und von der Gemeinde gesungene unbekanntere Lutherkirchenlieder lebendige Wechselwirkungen in das Gabenbild, dessen Brennpunkt Dr. Zöllners Luther-Predigt war. Am zweiten Tag gab Dr. *Walcker* instruktive Aufschlüsse über die Entwicklung des Orgelbaues von der Barockorgel bis zu den komplizierten Werken der Gegenwart. Markante Illustrationen zur Entwicklung der Orgelklangfarben gab der Meisterorganist *Bunk* mit Kompositionen von Frescobaldi bis Reger. Bilder aus Dortmunds kirchenmusikalischer Vergangenheit entrollte Lic. *Stein* und zeigte eine wertvolle Sammlung von alten Gesangbüchern aus allen Teilen Deutschlands in kostbaren Drucken. Abends fand in der Reinoldi-Kirche ein Konzert des Bach-Vereins unter Bunks Stabführung statt. Es beschenkte die Gemeinde mit der Kreuzstabkantate (Finkgarden) und der Kantate „Bleib bei uns" von Bach, sowie den Händel-Werken „Halleluja" und F dur-Orgelkonzert, das Bunk spielte. Pfarrer *Glebes* Vortrag beleuchtete die Unsumme von Geschmacklosigkeiten, welche heute in den „liturgischen Schreckenskammern" heimisch geworden sind. Zur kirchenmusikalischen Erziehung nahm Prof. *Reimann* das Wort. Er brach eine Lanze für die Schaffung hauptamtlicher Organistenstellen und des Kantorats. Während der Besprechung sprach man sich für liturgische Konferenzen mit den Gemeindemitgliedern aus und faßte den Beschluß, an die Agendenkommission die Bitte zu richten, die Hauptgottesdienstliturgie musikalisch einheitlich zu gestalten und die Tonsätze von Bortniansky daraus zu entfernen. Pfarrer *Torhorsts* Ausführungen über das Heimatrecht moderner Lyrik im Gesangbuch fanden Billigung. Das deutsche Einheitsgesangbuch, über dessen Entstehung sich Pfarrer Plath verbreitete, wird mit seinem Erscheinen noch auf sich warten lassen. Als ernsten Vorkämpfer für die musikalische Jugendbewegung grüßte man Dr. *Hensel*, der wertvolle Fingerzeige für den Anteil der Jugend an der Wiederbelebung der Kirchenmusik gab. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß der von Erich *Näscher* in vorbildlicher Studienarbeit geleitete Wittener Chor für Kirchenmusik wertvollste sakrale Kunst von Lotti bis Kaminski vermittelte. *M. Voigt.*

MUSIKBRIEFE

Barmen-Elberfeld. Neues bot diesmal nur Eduard Erdmann, der mit der Klassik begann und bis zu Jarnach und Krenek vorstieß. Josef Pembaur („Fantasien") und Karl Erb („Mutterlieder") zeigten, jeder in seiner Art vollendet, wieviel mehr uns doch immer noch die große Kunst der Vergangenheit zu sagen hat als unser heutiges radikales Artistentum. — Obwohl die Konzertgesellschaften für ihre letzten Veranstaltungen auf Bekanntes zurückgriffen, verdienen diese Abende wegen ihrer kunstpolitischen Bedeutung kurz erwähnt zu werden. Hans Weisbach verabschiedete sich mit dem Brahmsschen „Requiem" (J. v. Raatz-Brockmann war hier unübertrefflich!). Noch einmal holte der Dirigent in seiner großzügigen, packenden, dabei so wohltuend sachlichen Art das Letzte an Kraft, an Schärfe der Deklamation, aber auch an Zartheit und Innigkeit aus dem Chor heraus. H. v. Schmeidel bewies in der „Missa solemnis" erneut, daß in gesangstechnischer Beziehung, in der Tonkultur, im wundervoll schwebenden Klang sowie im Ausdruck ernster Empfindungen der „Elberfelder Gesangverein" nicht leicht zu erreichen ist. Kein Wunder also, daß von dieser Seite die unerhörtesten Anstrengungen gemacht werden, um für Schmeidel wenn nicht den mit Unterstützung der Städte in Aussicht genommenen Generalmusikdirektorposten zu erzwingen, so doch ihm seine Elberfelder Tätigkeit zu erhalten. Sollte allerdings dadurch die Stellung des Wuppertaler Generalmusikdirektors, um die sich bereits Namen von bestem Klang beworben haben und die auch im Interesse des Orchesters sehr erwünscht ist, unmöglich gemacht werden, so würden dies alle Gegner einer Kirchturmpolitik lebhaft bedauern. *S.*

*

Chemnitz. Zur Feier des Volkstrauertages hatte Kantor Liebing (St. Johannis) das „Deutsche Requiem" von Brahms vorbereitet. Eine Woche vor der Aufführung entriß ihm der Tod den Stab. Musikdirektor H. E. Koch (Leipzig) führte das Werk seinem Freunde zum Gedächtnis ergreifend durch. Des Lehrergesangvereins junger Führer E. Seebohm errang mit Händels „Belsazar" erfreulichen Erfolg und zerstörte damit manche Bedenken, die noch in und um den Lehrergesangverein laut wurden. Solistisch betätigten sich dabei mit gutem Gelingen aus Leipzig Quistorp (Sopran) und M. Adam (Alt), aus Dresden R. Bröll (Tenor). Die städtische Musik hatte im vergangenen Monat ihren Höhepunkt nach Werk und Wirken in einer Sinfonie für großes Orchester (Op. 8) von dem Reger-Schüler L. Lürmam, dessen vielmelodige Eingebungen und wohlklingende Instrumentierung bis auf den zu lang geratenen langsamen Satz sehr gefielen. Die Volksbühne hatte wieder die Dresdner Philharmoniker gerufen, mit denen E. Mörike die Düsterkeit der „Vierten" von Brahms (e moll) ansprechend hervorhob. Dagegen erprobte der Orchesterverein „Philharmonie" unter Ph. Werner ohne Nachteil seine Kräfte an der „Himmlischlangen" in C dur von Schubert und begleitete Prof. G. Kulenkampff (Berlin), der Brahms' Violinkonzert äußerst sachlich erklingen ließ. Neue Musik spendete G. W. Meyer mit einigen Getreuen, wobei Honegger (Bratschensonate), Jarnach (Flötensonate, Lieder Op. 15), Weismann (Kammermusik Op. 86) und der junge Leipziger Siegfried Müller (Flötensonate) zu Gehör kamen. *W. Rau.*

*

Königsberg i. Pr. Wohl selten hat das Musikleben unserer Stadt so schwere Krisen durchzumachen gehabt, wie in den letzten Monaten. Einstweilen scheint es, als ob unsere Oper und die mit ihr verbundenen Sinfoniekonzerte über den Berg sind, wenigstens für diese Spielzeit. Denn Staat und Stadt sind den arg bedrängten Instituten mit ansehnlichen Geldsummen beigesprungen. So konnte unser Stadttheater einige der angenommenen Novitäten noch unter Dach und Fach bringen, und im übrigen — getreu dem Grundsatze „Wer vieles bringt, . . ." — im Fahrwasser eines Allerweltsspielplanes weiterplätschern, so konnten auch unsere Sinfoniekonzerte unter Dr. Ernst Kunwalds Leitung mit Mahlers IX. Sinfonie zu einem würdigen Abschluß kommen. Dem aufmerksamen Beobachter wird es trotzdem nicht entgangen sein, daß das Musikleben Königsbergs nicht nur unter dem Drucke wirtschaftlicher Nöte, sondern auch unter dem Fehlen eigentlicher Führerpersönlichkeiten leidet. — Es wird wenig interessieren, wenn man hört, daß auch bei uns Herr

Arthur Schnabel oder Herr Edwin Fischer zum x-ten Male musizierten und daß Frida Leider, Barbara Kemp oder andere Sterne unser (im übrigen vortreffliches) Opernensemble verschönten. Dagegen muß über das seltene Ereignis zweier Opernerstaufführungen berichtet werden, weil die in Frage kommenden Werke — Patakys „Traumliebe" und Beschs „Arme Ninetta" — wahrscheinlich auch den Weg ins Reich finden werden. — Hubert Patakys, eines in Berlin lebenden Halbungarn, Zweiakter „Traumliebe" hat hier, der zweiten Stadt, wo er erschien, nur eine laue Aufnahme gefunden, obwohl er vorzüglich vorbereitet war. Schuld daran ist vor allem das unmögliche Textbuch. Hausfreund und Frau sind Nachtwandler, die sich ahnungs- und schuldlos in Liebe finden und von einem ihre Häuser verbindenden Brückenbogen in die Tiefe stürzen, als sie der erstaunte Ehemann nach lustig durchzechter Nacht anruft. Die Musik zu dieser mehr sensationell aufgemachten, als innerlich wahren oder auch nur theaterwirksamen Handlung entspringt nur selten einem inneren Muß, ist aber von einigem koloristischen Reiz und wirkt am besten dort, wo sie sich in den Traumszenen gelegentlich dem tänzerischen vermählen darf und wo sie, von Puccinismen befreit, im Fahrwasser der Operette segelt. Handelt es sich bei Patakys „Traumliebe" um ein wahrscheinlich sehr kurzlebiges Tageserzeugnis, so darf der Einakter „Arme Ninetta", den uns unser Stadttheater als schön gelungene und sehr beifällig aufgenommene Uraufführung bescherte, auf mehr als lokale Bedeutung Anspruch erheben. Sein Komponist, Otto Besch, ist zurzeit Ostpreußens stärkstes Musiktalent, ein Künstler, der noch im romantischen Impressionismus wurzelt. Seit Nicolais „Lustigen Weibern" und Götzens „Bezähmten Widerspenstigen" ist keine Schöpfung eines Ostpreußen über die Opernbühne gegangen, die sich als musikalisch so echt und stark erwiesen hätte. Kurt Münzer bot dem Komponisten ein Textbuch, das trotz der Gedrungenheit seiner inneren Dramatik und trotz der glücklichen Gegensätzlichkeit seiner Stimmungen doch von romantischer Schablone und einer gewissen sprachlichen Trockenheit nicht ganz frei ist; auch hier entwickelt sich ein Liebesdrama zwischen drei Menschen. Es geht um das Schicksal der Frau, die, ihrem rohen Mann entfremdet, ein eben aufkeimendes neues Glück, das ihr der gerade angekommene Freund, der deutsche Dichter, bringen möchte, mit dem Leben bezahlt. Besch hat es verstanden, dieses Schicksal ganz in Musik aufzulösen. Ob diese Musik aus der Seele des venezianischen Gondelsängers erklingt, der den Ruf „Arme Ninetta" über den Kanal trägt, ob sie lärmend und leichtfertig den lockeren Ehemann umgibt, oder ob sie endlich das zwischen der Frau und dem Freunde erblühende Liebeswunder zu tönendem Leben erweckt, sie ist immer echt, immer rhythmischer und melodischer Grazie voll, immer von feingeäderter Klanglichkeit, die nie zerfließt, sondern nach festen Formen strebt. Volksgesang über den Wassern, Sternennacht am venezianischen Himmel, Liebeslust und -leid tönen hier in einem einzigen Crescendo auf. Unsere großen Opernbühnen werden an der „Armen Ninetta" nicht achtlos vorübergehen.

Erwin Kroll.

*

Leningrad (Rußland). Im gesamten Musikleben der zweiten Hauptstadt sind beide Staatsopernbühnen als leitende Theaterunternehmen zu nennen. Wenn sich die Operndirektion noch immer ihrer großen Aufgabe nicht gewachsen zeigt, wenn auch manche Neuaufführung nicht zustande kommt und es mit dem „Wagner-Zyklus" immer noch bei guten Worten bleibt, müssen wir dennoch in diesem Jahre eine kleine Belebung der Kunsttätigkeit im Theater konstatieren. In erster Reihe sind die geschmackvollen Neuaufführungen der „Drei Orangen" und eines Revolutions-Bühnenwerks „Die Revolte der Adler" von A. Patschenkos im großen Staatsopernhause, des „Falstaffs" nebst einer höchst prunkvoll ausgestatteten Operette von Lehar im Michael-Theater hervorzuheben. Auch im alltäglichen Repertoire sind Aufführungen der „Salome", des „Fernen Klanges" (letzter wurde zweimal von Franz Schreker selbst geleitet) und auch von einigen russischen Opern bemerkenswert. Den Höhepunkt aller Leistungen aber bildete die Aufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" unter Fritz Stiedry, welcher sich als ein hervorragender Mozart-Dirigent und durchaus feiner Meister in der Phrasierung bewies. Eine zeitlich längere und ausgiebigere Tätigkeit eines solchen Künstlers an unseren Operntheatern würde deren Leistungen auf eine bisher unerreichte Höhe der Kunstvollendung bringen: daß ein auf längere Zeit beabsichtigter Vertrag der Direktion mit Stiedry, Klemperer und Coates nicht zustande gekommen ist, ist recht zu bedauern. — Im Konzertbetrieb der Stadt ist zurzeit das Staats-Philharmonium fast ausschließlich alleine tätig. Da in Rußland von einer Dirigentenkultur, wie sie in Deutschland besteht, überhaupt keine Rede sein kann, und im Augenblick überhaupt keine Konzertdirigenten in der Union zu finden sind, herrscht eben im Philharmonium ununterbrochen das Gastdirigentensystem. Allein in der letzten Saison erlebte man Stiedry, Klemperer, Fried, Montea und nochmals Stiedry. In den Programmen sieht es bei solch einer Namenzusammenstellung natürlich recht bunt aus: es wird aber dennoch viel neue Musik gespielt — Prokoffieff, Stravinsky, Milhaud, Honegger, der letzte vertreten durch „Pacifik", einer ganz miserablen Musik! Recht zahlreich waren in diesem Jahre die Aufführungen von Straußens Werken („Ein Heldenleben", „Tod und Verklärung" und die „Alpensinfonie" unter Fried, und die „Domestika" unter Stiedry ganz unvergleichlich). Klemperer dirigierte nur Klassisches — Beethoven die VI., VII. und IX. Sinfonie — zwar vortrefflich, scheiterte aber bei Schuberts C dur-Sinfonie, bei welcher es ihm an Vornehmheit und Klarheit fehlte. Im April sollen Konzerte Felix Weingartners stattfinden, so daß man schon jetzt von einer künstlerisch erfolgreichen Konzertsaison sprechen darf.

Dr. *J. Zander.*

*

Philippopel. (Deutsche Kunst im Auslande.) Am 23. März dieses Jahres hielt der Direktor der hiesigen Musikschule und Lektor an der Staatlichen Musikakademie in Sofia, Christo Pantscheff, auf Einladung des Bulgarisch-deutschen Kulturvereins in Philippopel vor einem zahlreich erschienenen Publikum einen sehr interessanten und tiefdurchdachten Vortrag über „Max Reger und seinen 100. Psalm" in deutscher Sprache. Der Redner, ein glühender Verehrer der deutschen Kunst und Schüler des genannten großen Meisters, der durch seine Kompositionen, Vorträge und Aphorismen in Leipziger Musikkreisen wohlbekannt ist, erklärte zuerst die Unterschiede der romanischen, slawischen und deutschen Musik, bis er auf sein eigentliches Thema einging, wobei er in der inhaltlosen und zerrissenen Gegenwart des musikalischen Schaffens Reger als eine der mächtigsten Säulen der deutschen Tonkunst, die nur mit einem Bach verglichen werden kann, bezeichnete. Als Schüler Regers gab der Redner noch einige charakteristische Bemerkungen über seinen großen Lehrer, wodurch sein Schaffen verständlicher wurde. — Zum Schluß brachte Frl. Telalian, in höchster Vollendung gespielt, ein großes Klavierstück von Reger zu Gehör. — Herr Pantscheff erntete für seine Ausführungen großen und wohlverdienten Beifall. Der Vorsitzende des Bulgarisch-Deutschen Kulturvereins, Herr Bankdirektor Brauer, dankte dem Redner für seinen tiefdurchdachten und lehrreichen Vortrag.

*

Wiesbaden. Sieben Monate Oper und Konzert! Vor allem: Seit sieben Monaten besitzen wir wieder eine eigene „hochdramatische Sängerin"! Bis dahin ward über Jahr und Tag von allen möglichen Nachbarbühnen „gepumpt". Gabriele Englerth — früher hier schon einmal im Engagement — kehrte aus München wieder zu uns zurück. Leider findet sie nicht mehr alles, so wie es war und — gut war. Von ihren Hauptpartien sind die beiden Brünhilden aus „Siegfried" und „Götterdämmerung" unmöglich geworden, da diese beiden Werke erst neu inszeniert werden — sollen! Ihre Isolde hat Mühe, sich bei der neuen Inszenierung zu behaupten, welche manch wichtige Forderungen Wagners mißachtet! Im ersten Akt ein buntscheckiges Schiffszelt ohne Ruhesofa: Isolde muß ihre Leidenschaftsstürme auf einem Taburett niederkämpfen; im zweiten Akt ein Park, zu dem eine Treppe hinaufführt: Isolde muß oben auf einem schmalen Steg, immer „an der Bank vorbei", die unten steht, hin und her jagen — bis sie mit dem Geliebten die Treppe hinuntersteigen kann; im dritten Akt ein ärmlicher Rasenhügel auf dem oberen Drittel der Bühne (alles übrige ist schwarze Felswand); dort oben stirbt Tristan und dort oben erscheint Isolde; nun flimmert zum Schluß das Bühnenbild (und Isoldes weiße Gewandung) in allen wechselnden Farben des Regenbogens: man glaubt dem Liebestod einer — Serpentintänzerin beizuwohnen. Durch ähnliche, wenn nicht noch schlimmere Szenierungskünste ist „Fidelio" einem großen Teil unseres Publikums fast verleidet. Hoffentlich wird Gabriele Englerth durch ihre Kunst auch da über manches hinweghelfen; denn sie besitzt die vollen Sympathien des Publikums: ihre Ortrud, Senta, Walküre, Recha oder die Küsterin in Janaceks „Jenufa" zwingen zur Bewunderung. Von willkommenen Neueinstudierungen sei nur hervorgehoben Mozarts „Don Giovanni" — musikalisch von Otto Klemperer sehr feurig geleitet, in der Besetzung nur zum Teil ausreichend — am besten der „Leporello" des Herrn Bichter —, im Dekorativen nicht ganz zweifellos geraten. Intendant Hagemann hat mit der Opernregie weniger Glück als mit seinen Schauspielinszenierungen: „Faust", „Götz von Berlichingen", „Bonaparte" sind grades-

wegs mustergültig, da „liegt Musik darin". Nachdem Klemperer noch Lortzings „Waffenschmied" neu einstudiert hatte, was eigentlich ganz überflüssig war, ging er bald wieder auf Reisen und so blieb die Hauptarbeit dem sehr gewandten Kapellmeister Rother vorbehalten. Er brachte uns als Novität die besagte „Jenufa" und außerdem eine reizende Glucksche Einakter-Oper „Der Zauberbaum"; da dies Werkchen seinerzeit von Wien — als „L'arbre enchanté" — nach Paris wanderte und in Deutschland nur noch der Klavierauszug (von Max Arendt) bekannt ist, so hatte Rother die Orchestration stilistisch-sinnvoll hergestellt. Das Staatstheaterorchester gab noch bis Weihnachten seine ersten vier Sinfoniekonzerte unter Klemperer, dessen Direktion immer im Sturm mitfortzureißen pflegt, galt es nun Haydn, Beethoven, Brahms oder Mahler (die „Neunte"). Hier wurde auch Stravinsky, der sein neues Klavierkonzert spielte, lebhaft gefeiert: seine „Pergolesi-Suite" ist ein Glanzstück Klemperers und seiner Leute! — Das Konzertinteresse wandte sich dann notwendig ganz dem Kurhaus zu, wo Karl Schuricht sein Orchester zu immer höherer Kunstfertigkeit emporhebt. Prächtige Aufführungen von Werken der Klassiker und Romantiker, dazu Bruckners „Fünfte" und Mahlers „Dritte", dazwischen grandiose Bach-Kantaten, das Verdische „Requiem", und von Modernen „Im Meerestreiben" von J. Delius, „Zarathustra" und „Eulenspiegel" von Strauß, das Violinkonzert von Hindemith (vom Konzertmeister Bergmann enthusiastisch gespielt), Schönbergs „Pelleas und Melisande" usw. Die Solisten waren fast lauter „große Kanonen", die keiner Berühmung weiter bedürfen, nur daß sie oft auch neue Werke mitbrachten, sei ihnen gedankt: Havemann — das Violinkonzert von Max Trapp; Ed. Erdmann — die für viele gänzlich neue „Fantasie G dur" von Robert Schumann; Ad. Busch — das noch wenig bekannte Violinkonzert von H. Götz; Rehkemper — interessante Orchestergesänge von R. Siegel („Der Einsame") und Rich. Strauß („Nächtlicher Gang"); Barjansky — das Cellokonzert von Delius und die „Schelomo"-Fantasie von E. Bloch; und als neuester und jüngster Virtuos spielte noch zuletzt der Pianist Hans Levi-Diem (aus München) das Konzert von Felix vom Rath und die erst kürzlich erschienene, bisher noch Manuskript gebliebene „Fantasie" von Debussy, und sein Erfolg war glänzend, so glänzend, wie seine von jugendlicher Begeisterung getragene Bravour. — Selbstredend fehlte es auch an vornehmer Kammermusik in unserem Musikgetriebe nicht; auch hier brachten die aus aller Welt zu Gaste kommenden, berühmten Streichquartette neben viel Gutem und Schönem auch manch Neues mit — interessante Quartette von Toch, Kodály, Hindemith, Ravel usw. Doch besitzen wir jetzt auch in unserem einheimischen Peischer-Quartett eine Vereinigung, die mit den Auswärtigen an klanglicher und technischer Disziplin, an musikalischer Durchdringung des Stoffes und lebensvoller Ausdruckskunst getrost zu rivalisieren vermag. Prof. *Otto Dorn.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

L. Schmidt: Beethoven, Leben und Werke. (Volksverband der Bücherfreunde, Berlin.)

„Will gelesen sein wie (nicht als) ein Roman, ohne die Absicht, die Resultate der Forschung zu bereichern oder neue ästhetische Gesichtspunkte zu suchen." Mit der Bekenntnisliebe eines im individuellen Erlebnis zur musikalischen Persönlichkeit gereiften Kenners, der zum Liebhaber spricht, will dieses populäre Beethoven-Buch erwärmen, begeistern, anregen zur Betrachtung des Kunstwerks als Voraussetzung zum ehrlichen Selbsturteil. Diese Problemstellung wird auf sachlicher Grundlage mit vornehmem Können und überzeugender Wärme gelöst. Sympathisch berührt gerade vor einem Auditorium von Musikliebhabern das Fehlen jeder wissenschaftlich begrenzten Tendenz. Die Größe Beethovens ergibt sich in menschlich enger Beziehung zum Leben, nicht aus wortreichen, blutarmen hermeneutischen Schicksalsprogrammen, sondern aus der ethischen Pflichterfüllung eines großen Musiktalents, das durch Wille und Werk die Einmaligkeit des Genies erreicht. Der ständige Hinweis auf Studium, Arbeit und Handwerk; die Gesinnungsnachbarschaft Pfitzners in der offenen Ablehnung der „poetischen Idee" Bekkers; kluge verständnisvolle Zwischenbemerkungen als eindeutige Klärung wichtiger Stilbegriffe und -wandlungen (Sonate, Klassik-Romantik): formen ein harmonisches, abgerundetes Bild des absoluten Musikers und großen Menschen Beethoven, der als lebendige Erscheinung im Fluß der Dinge bis zur Moderne erfaßt und gedeutet wird.

Walter Schrenk: Rich. Strauß und die neue Musik. (Ebenda.)

Ausgehend vom Gesamtkunstwerk Wagners, versucht der Berliner Musikkritiker die Erscheinung R. Strauß' synthetisch zu erfassen, um nach diesem abschließenden Höhepunkt des Gestrigen Orientierendes zum chaotischen Beginn der neuen Musik zu sagen. Mit journalistischer Volkstümlichkeit gibt er eine geistreiche, sachliche Würdigung des Straußschen Werkes, besonders der sinfonischen Dichtungen und fügt dem von Steinitzer, Specht und Waltershausen gezeichneten Charakterbild des Komponisten fesselnde neue Züge bei. Daß der Autor Strauß, Mahler und Reger nebeneinander als Weg zur Moderne wertet, wird nach einer tieferen — gewiß bald allgemeinen — Erkenntnis von Regers Werk, das schon ernstester Beginn der Moderne ist, als wesentlicher Irrtum erkannt werden müssen; daß neben Mahler, Schönberg und — Krenek nicht auch Reger mit einem Bildnis vertreten ist (in einem Volksbuch immerhin ein Werturteil!), ist unverständlich, wie überhaupt der „Vater der Moderne" eine unsachlich-unverständliche Nebenbedeutung erhält. Treffend werden die Persönlichkeiten Mussorgski, Debussy, vor allem Schönberg in stilbestimmenden Zusammenhang gebracht; die zukunftskräftige Tendenz der Moderne zur neuen Melodie, zu einem antiromantisch straffen Rhythmus beleuchtet. Mit der Darstellung seiner Werke versucht Schrenk dem universalen Geist Busonis gerecht zu werden. Franz Schreker erhält die unzutreffende Bedeutung als Schöpfer des musikalischen Theaters unserer Zeit. Neben Bewertungen von wenig für die neue Musik charakteristischen Namen — wichtige, wie etwa Kaminski und Jos. Haas, fehlen überhaupt — erfahren Stravinsky und Krenek eine Ueberschätzung, deren Hoffnungsfreude sich vielleicht im weniger polemischen Urteil über Hindemith rechtfertigt. Doch wer vermag hier unfehlbar zu urteilen, und ist nicht jede ehrliche Begeisterung schöpferisch anregend zur Selbstentscheidung. *Walter Berten.*

*

Veröffentlichungen des Musikinstituts der Universität Tübingen, herausgegeben von Prof. Dr. Karl Hasse. Heft 3: *Karl Weidle,* Bauformen in der Musik. Verlag C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Vereinzelte Hinweise, die sich auf Bauformen in der Musik bezogen, also die Wissenschaft des Architekten in musikwissenschaftliche Betrachtungen herüberzogen, waren schon seit einigen Jahren hie und da zu hören und zu lesen. Eine zusammenhängende Betrachtung, die auf diesem Gebiet möglich ist, bringt erstmals dieses Buch, dessen Verfasser als Dr.-Ing., Architekt und Musiker zugleich wohl imstande ist, solch schwierigen und oft auch problematischen Dingen, wie es solche Vergleiche notgedrungen sein müssen, nachzugehen. Die einzelnen Abhandlungen des Buches erstrecken sich auf folgende drei Hauptgebiete: 1. Sonate und Residenz, 2. Fuge und Gotik, 3. Zwischenstufen und Entwicklungsphasen; sie sind in ihren einzelnen Unterabteilungen von bemerkenswerter Ordnung und Klarheit getragen. Ein reichhaltiger Literaturnachweis und einige Tafeln vervollständigen die Brauchbarkeit des vom Verlage hübsch ausgestatteten Werkes. *R. Gr.*

Musikalien

Günter Raphael: Quintett (Serenade) F dur für Klarinette und Streichquartett, Op. 4, und Streichquartett e moll, Op. 5. Verlag Simrock.

Die Serenade weist manch fesselndes Gedankenmaterial und einen kontrapunktisch sicher behandelten Satz auf, in dem der Quintenbaß natürlich eine gewichtige Rolle spielt. Die Struktur des Werkes ist von kammermusikalischer Feinheit. Der Reiz des Stimmungsbildes resultiert insbesondere aus dem Wechsel graziler und elegischer Momente. — In dem Streichquartett tritt die schöpferische Begabung des Komponisten noch offensichtlicher hervor. Die Prägnanz der Themenbildung und die Geschlossenheit des Aufbaues sind gleichermaßen kennzeichnend für den Ernst und Formwillen eines in sicheren Bahnen wandelnden Neueren, wie auch die differenzierte Harmonik dem Werke seine Eingliederung in die Reihe wertvoller Schöpfungen gemäßigter neuzeitlicher Schreibart zuweist.

*

Friedrich Leipoldt: Sturmlied für gemischten Chor, Op. 4. Verlag Simrock.

Dieser a cappella-Chor hat den Vorzug einer — trotz variabler Modulation — recht günstigen Sangbarkeit. Die kräftigen Akzente und Steigerungen der textlichen Sprache erfahren auch in der musikalischen Konzeption eine entsprechende Auslegung, die dem Chorwerk seine Wirkung sichert.

Mischa Elman: Paraphrase für Violine und Klavier über „Es blinkt der Tau“ von Anton Rubinstein. Verlag Simrock.

Das einst vielgesungene Rubinsteinsche Lied hat hier eine geschickte und dankbare Bearbeitung erfahren. *Erich Rhode.*

*

Heckenröschen: 12 volkstümliche Gesänge für 1 oder 2 Singstimmen mit Klavierbegleitung. Herausgegeben von *Karl Eichhorn,* Stuttgart, Helfferichstraße 8.

Zu schlichten, volkstümlichen eigenen Texten hat der Komponist die gleichgeartete Musik geschrieben, die bei ganz einfacher Ausführbarkeit ob ihrer Melodien willen ihren Zweck nicht verfehlen wird. *R. Gr.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Der erste lebende deutsche Komponist, welcher auf einer belgischen Opernbühne nach dem Krieg wieder aufgeführt wurde, ist Heinrich *Zöllner.* Sein Musikdrama „Die versunkene Glocke“ ging in einer ganz ausgezeichneten und mit großem Beifall aufgenommenen Aufführung in der flämischen Oper zu Antwerpen in Szene.

— Emil *Bohnkes* Klavierkonzert wurde in Kopenhagen von Edwin *Fischer* unter Leitung des neuen Dirigenten der Philharmonischen Gesellschaft, Ander Rachlew, mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt.

— Heinrich *Neals* „Frühlingsreigen“ (V. v. Scheffel) für Soli, Frauenchor, Streichorchester und Klavier Op. 39 gelangte am 20. und 21. März unter Musikdirektor J. L. Emborg in Vordingborg (Dänemark) zu erfolgreichster Aufführung.

— In Nürnberg brachte Kapellmeister Bernhard *Bischoff* innerhalb der Vereinigung „Kunst dem Volke“ u. a. Orchesterlieder des Nürnberger Alfons *Stier* zu sehr erfolgreicher Aufführung.

— Julia *Menz* (München) ist als Klavierlehrerin an das Kölner Konservatorium für Musik berufen worden; sie wird dort auch eine Cembaloklasse leiten, die an der Hochschule für Musik errichtet wird.

— Der Erste Kapellmeister des Staatstheaters in Kassel, Robert *Laugs,* hatte als Gastdirigent in Stockholm mit zwei Orchesterkonzerten einen ausgezeichneten Erfolg.

— Der bekannten Wiener Gesangsmeisterin Rosa *Papier-Paumgartner,* als Sängerin einstmals hochberühmt, ist der Titel eines außerordentlichen „Professors“ verliehen worden.

— Edwin *Fischer* wurde vom Verein der Musikfreunde in Lübeck verpflichtet, die von diesem Verein vom nächsten Winter ab wieder übernommenen acht Sinfoniekonzerte und die Hälfte der sechzehn volkstümlichen Konzerte des städtischen Orchesters, die bisher fast sämtlich Generalmusikdirektor Karl Mannstaedt leitete, zu dirigieren.

— Generalmusikdirektor Dr. Alfred *Lorenz* ist zum Honorarprofessor für Musikwissenschaft in der philosophischen Fakultät I, Sektion der Universität München, ernannt worden.

— Musikschriftsteller Robert *Hernried* wurde als Schriftleiter der Musikzeitschrift „Das Orchester“, amtliches Organ des Reichsverbandes deutscher Orchester, nach Berlin berufen.

— Das *Prisca*-Quartett (Köln) hatte in einem Konzert in Rom allseitig anerkannten Erfolg.

— Prof. Fritz *Heitmann,* der Organist der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, wurde als Orgelsolist für die diesjährigen großen Reger-Feste in Jena und in Essen verpflichtet.

— Das Kuratorium der Internationalen Stiftung Mozarteum hat den Landesgerichtspräsidenten Dr. Franz *Höfenmayer* zum Präsidenten des Mozarteums gewählt.

— Charlotte *Rosa,* eine Schülerin von Willi Kewitsch, sang in Oranienburg mit großem Erfolg die Sopranpartie im „Deutschen Requiem“ von Brahms.

— Die Opernschule des Hamburger Krüß-Färber-Konservatoriums hatte mit Aufführungen von Akten aus „Martha“, „Lustige Weiber“, „Freischütz“ und „Aida“ starken Erfolg.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Alfredo *Casella:* „Der große Krug“ am Staatstheater in Kassel.
Jaap *Kool:* „Das andere Leben“ (Pantomime) an den städtischen Bühnen in Rostock.
G. B. *Pergolesi:* „Maestro di musica“ (Bearbeitung von A. Schering) am Staatstheater in Kassel.
Egon *Wellesz:* „Die Opferung des Gefangenen“ am Opernhaus in Köln a. Rh.
Kurt *Weill:* „Der Protagonist“ an der Staatsoper in Dresden.

Bevorstehende Uraufführungen:

Bela *Bartok:* „Der wunderbare Mandarin“ am Opernhaus in Köln a. Rh.
Juan *Manén:* „Der Weg zur Sonne“ am Landestheater in Braunschweig.
Alfred *Schattmann:* „Die Hochzeit des Mönchs“ an der Staatsoper in Dresden.
Karol *Szymanowsky:* „König Roger“ an der Staatsoper in Warschau.
Nikolaus *Tscherepnin:* „Der verzauberte Vogel“ am Opernhaus in Brüssel.



Karl Heinrich Graun
(Text S. 332)

Stattgefundene Erstaufführungen:

Otto *Besch:* „Arme Ninetta“ am Staatstheater in Königsberg i. Pr.
Walter *Braunfels:* „Die Vögel“ am Stadttheater in Nürnberg.
Alfredo *Casella:* „Der große Krug“ am Opernhaus in Dresden.
Hubert *Patacky:* „Traumliebe“ am Stadttheater in Königsberg i. Pr.
G. *Verdi:* „Die Macht des Schicksals“ (la forza del destino) am Opernhaus in Dresden.

Konzertwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Hermann *Grabner:* „Kleine Abendmusik“ für Kammerorchester in Heidelberg.
Hermann *Grabner:* „Wächterlied“ für Männerchor, Bläserorchester, Pauken und Harfe in Mannheim.
Walter *Harburger:* „Stabat mater“ für achtstimmigen gemischten Chor in München.
Oskar *Hiege:* „Sinfonische Variationen für großes Orchester“ in Kassel.
Rudolf *Kattnigg:* „Vier Präludien und Fugen im alten Stil“ für Klavier in Wien.
Paul *Kletzki:* „Klaviertrio Op. 16“ in Berlin.
Andreas *Kohl:* „Festmesse in C“ für gemischten Chor und großes Orchester in München.
Bruno *Leipold:* „Bethanien“, biblische Szene in drei Teilen für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel in Schmalkalden.
Erich *Rhode:* „Neun Variationen und Fuge“ für Klavier in Nürnberg.
Heinrich *Rücklos:* „Passionsmusik“ für Chor, Soli und Orgel in Cannstatt.
Felix *Woyrsch:* „Klavierquintett in c moll“ in Hamburg.

Stattgefundene Erstaufführungen:
Alexander *Borodin*: „II. Sinfonie h moll" in Stuttgart.
Adolf *Busch*: „Violinkonzert" in Stuttgart.
Hugo *Kaun*: „Mutter Erde" für Soli, Chor und Orchester in Nürnberg.
Max *Reger*: „Vaterländische Ouvertüre" und „Der Einsiedler" (für gemischten Chor) in Dessau.
Joseph *Suk*: „Fantasie" für Violine mit Orchester in Köln a. Rh.
Karl *Wachter*: „Festmesse" in München.

GEDENKTAGE

— Am 7. Mai sind es 225 Jahre, daß Karl Heinrich *Graun* (siehe Bild auf Seite 331), der ehemalige Hofkapellmeister der Berliner Oper unter Friedrich dem Großen, als Jüngster von drei Brüdern, die alle Musiker waren, zu Wahrenbrück in der Provinz Sachsen geboren wurde. Alumnus der Kreuzschule in Dresden, erhielt er frühzeitig Unterricht in Komposition und Klavier, und trat bald als Kirchenkomponist hervor. Seine schöne Tenorstimme veranlaßte ihn, Sänger zu werden, in welcher Eigenschaft er an die Oper nach Braunschweig berufen wurde, wo sich aber alsbald sein Kompositionstalent zeigte, so daß von ihm dort sechs Opern (darunter fünf auf deutschen Text) aufgeführt wurden. Friedrich der Große, der ihn dort kennen gelernt hatte, berief ihn 1735 zu sich nach Rheinsberg und schickte ihn später zur Gewinnung von schönen Stimmen für die im Jahr 1742 im neuerbauten Hause wiedereröffnete Berliner Oper nach Italien. Als Hofkapellmeister dieser Oper, die damals glänzende Kräfte aufwies, schrieb Graun im Lauf der Jahre für diese 27 Opern, zu deren Textdichtern mehrmals Friedrich selbst gehörte. Graun war ein Liebling des großen Königs, dessen Opern neben denen von Hasse lange Zeit das hauptsächliche Repertoire des ihm unterstellten Institutes bildeten. Seine Opern waren gleich denen von Hasse in italienischem Stil geschrieben, erreichten aber diese nicht an Bedeutung und sind heute vollständig vergessen; dagegen erwies sich sein Oratorium „Der Tod Jesu" (1755) als außerordentlich langlebig, indem es bis vor wenigen Jahren in Berlin alljährlich am Karfreitag zur Aufführung gelangte. Graun starb am 8. August 1759 in Berlin; sein Nachfolger wurde Joh. Friedrich Agricola.

— Am 10. Mai 1776 wurde in London George Thomas *Smart* geboren, Begründer und langjähriger Dirigent an der Philharmonic Society in London, Organist und Komponist der Königlichen Vokalkapelle; er machte als Erster die Werke Beethovens und Schumanns in England bekannt.

— Am 11. Mai 1916 starb in Leipzig Max *Reger* infolge eines Schlaganfalls (wir verweisen auf den aus Anlaß der 10. Wiederkehr dieses Tags in diesem Heft enthaltenen Aufsatz „Zu Max Regers Gedächtnis").

TODESNACHRICHTEN

— In *Wien* starb im Alter von 94 Jahren der bekannte Klavierpädagoge Prof. Julius *Epstein*, dessen ungemein fruchtbare Wirksamkeit am Wiener Konservatorium mehrere Jahrzehnte hindurch dauerte. Auch als Herausgeber instruktiver Ausgaben von Klavierwerken Beethovens, Schuberts und Mendelssohns ist Epstein vorteilhaft hervorgetreten. Der Verstorbene war in Agram geboren und hatte seine musikalische Ausbildung in Wien erhalten.

— In *Solingen* starb Musikdirektor Clemens *Lemacher*, 64 Jahre alt. Seit dem Jahre 1885 wirkte er dort als Chordirigent, Organist und Gesanglehrer.

— In *Kopenhagen* starb im Alter von 76 Jahren der Komponist Peter Erasmus *Lange-Müller*. Hauptsächlich bekannt wurde neben seinen Liedern die Musik zu dem Märchendrama „Es war einmal" von Holger Drachmann.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— *Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer* hielt am 28. März ihre ordentliche Hauptversammlung ab, auf der folgende Herren in den Vorstand gewählt wurden: Dr. Richard *Strauß* (Vorsitzender), Prof. Eduard *Behm*, Hugo *Kaun*, Prof. Wilhelm *Klatte*, Dr. Julius *Kopsch*. Als wichtigstes Ergebnis der Verhandlungen ist zu verzeichnen, daß die Versammlung einstimmig zu der Feststellung gelangte, die von der Genossenschaft deutscher Tonsetzer und dem größten Teil der reichsdeutschen Verleger angestrebte Verständigung über die Errichtung einer gemeinsamen deutschen Anstalt zur Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte lasse sich nicht ermöglichen infolge des erneuten Vertragsabschlusses der Gegenseite mit dem österreichischen Verbande. Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer wird nach dieser Feststellung ihre ursprünglichen, von Friedrich *Rösch* aufgestellten Ziele weiter verfolgen.

— Ein seit Jahren auf der *Württ. Landesbibliothek* in *Stuttgart* lagernder Bestand von musikalischen Handschriften ist nunmehr nach erfolgter Katalogisierung der wissenschaftlichen Benützung zugänglich gemacht worden. Die in der Hauptsache aus dem Musikalienmagazin des abgebrannten Hoftheaters stammende Sammlung, die aber eine wertvolle Bereicherung durch Zuweisungen aus der ehemaligen Hofbibliothek erhalten hat, besteht vornehmlich aus Opernpartituren. Es befinden sich darunter die berühmten *Jommelli*-Partituren (13 Opern autograph), Handschriften von Konr. *Kreutzer* (7 Opern), *Lindpaintner*, Vinzenz *Lachner*, *Zumsteeg* und vieler anderer Meister von mehr als nur lokalgeschichtlicher Bedeutung. In Abschriften stark vertreten ist die französische Oper aus der Zeit der letzten württembergischen Herzöge und des Königs Friedrich, nicht weniger stark die Zeit, welche die lange Herrscherperiode Lindpaintners am Stuttgarter Hoftheater ausmachte. Den Auftrag zur Katalogisierung der auf mehr als 900 Nummern, d. i. auf mehr als 1600 Bände gestiegenen Handschriftensammlung hat Musikschriftsteller Alexander *Eisenmann* ausgeführt.

— Der Privatdozent für Musikgeschichte an der Wiener Universität, Dr. Robert *Haas*, hat in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek zwei vollständige Partituren von der eigenen Hand Jacques *Offenbachs* aufgefunden; sie betreffen die Operette „Les Braconniers" („Die Wilddiebe") und das Märchenspiel „La Lune" („Die Reise in den Mond").

— Die Sammlung des *Beethoven-Hauses* in *Bonn* ist neuerdings um eine bedeutsame musikalische Handschrift bereichert worden. Es handelt sich um Entwürfe Beethovens zu dem zweiten, ungedruckten Violinkonzert in B dur, die im Nachlaß Maximiliane *Brentanos* gefunden wurden.

— Der Leichnam der Sängerin Zinaida *Jurjewskaja*, die am 3. Dezember v. J. plötzlich aus Andermatt verschwand, ist vor kurzem etwa ein Kilometer unterhalb der Teufelsbrücke von Wachsoldaten des Forts Andermatt gefunden und geborgen worden. Außer einer Schnittwunde am linken Handgelenk, die offenbar mit dem seinerzeit gefundenen Rasiermesser ausgeführt ist, und Quetschungen an der linken Kopfseite, die offenbar auf das Aufschlagen nach dem Sprung von der Teufelsbrücke zurückzuführen sind, weist der Körper keine Verletzungen auf. Die Annahme, daß Selbstmord vorliegt, bestätigt sich somit. Die Leiche war vermutlich bisher im Eise eingefroren und ist nun durch eintretendes Tauwetter freigeworden.

— Die wegen ihres hohen Alters- und Kunstwertes berühmte, aber klanglich sehr fehlerhafte „Otto-Glocke" auf der *Stettiner* Schloßkirche wurde von Prof. *Biehle* akustisch so umgestaltet, daß die in ihr liegenden Störungen teils ganz beseitigt, teils stark gemildert wurden. Die ehrwürdige, 2400 kg schwere Glocke wurde dadurch zu einem vollwertigen Gliede eines durch die Lauchhammerwerke mit einer machtvollen „Helden"-Glocke ergänzten Geläutes.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Der Komponist des Liedes „Wanderschuhe und Wanderschaft" Richard *Wintzer* wurde am 9. März in Berlin 60 Jahre alt, worauf wir im 2. Märzheft unter der Rubrik Gedenktage hingewiesen und gleichzeitig ein Lied von ihm als Musikbeilage in Aussicht gestellt hatten. Unsere Leser werden an dem anmutigen Frühlingslied sicher Gefallen finden, wie es sie ebenfalls sicher interessieren wird, eine Klaviervariation des einstigen *elfjährigen Wunderkindes Liszt* kennen zu lernen. Nähere Angaben über den Anlaß, die zur Komposition dieses Stückleins führten, sind am Schluß dieser Beilage angeführt.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 16

Carl Maria von Weber / Von Jos. M. H. Lossen-Freytag

Zu seinem 100. Todestag

Unter den anziehendsten deutschen Musikergestalten des 19. Jahrhunderts steht neben Peter Cornelius *Carl Maria von Weber* an erster Stelle; Cornelius mehr im Zeichen lyrischer, fast frauenhafter Zartheit, Weber bei aller Liebenswürdigkeit doch der Mann impulsiver Tatkraft und Energie, beide aber in ihrer Persönlichkeit die Frucht zielbewußten Strebens und unablässiger Selbsterziehung in höherer Vollendung ihres Wesens. Das gibt ihrem Künstlertum jene Edelkraft des Ethos, die in der Kunst und ihrem Dienste eine höhere Sendung und Berufung sah. Und darin mag mit einer jener Gründe liegen, die in Weber jenen hochbegnadeten Künstler unserer Nation erstehen ließen, dem, wie wenigen seinesgleichen, das Volk, gleichviel welchen Standes und Alters, durch alle Zeit hindurch — oder sollte es heute anders geworden sein? — eine so anhängliche Treue und tiefwurzelnde Verehrung entgegengebracht; ja selbst vielleicht Richard Wagner muß hier zurücktreten, obwohl der Zeitrausch seiner Kunst einen Sturm des allgemeinsten Enthusiasmus entfachte, obwohl auch darüber hinaus die Macht und Genialität seines Geistes und Werkes den Schatten des Vorfahren weit überflügeln mag, in vielem Erfüllung, was dort noch Hoffnung und Streben. Aber als Zeitkind steht Wagner schon auf einer Linie der Entwicklung, die nicht mehr mit der Innigkeit der Fühlung aus der Urkraft tiefverwurzelter Volkverbundenheit und Gemeinschaft schöpft, sondern in wachsender individualistischer Isolierung sich vom Ganzen und Urgemeinsamen entfernt und auf einsamen, weltentfremdeten Pfaden schreitet. Wenn trotzdem dem Wagnerschen Werke ein so unerhörter Siegeszug beschieden war, so geschah es, weil seine Kunst die höchste und vollkommenste Ausprägung des Zeitgeistes verkörperte, verewigt freilich durch die Macht des Genies, dessen Schöpfung auch den kommenden Zeiten bei allem Rückgang der Einzelheit als ein machtvoll geschlossenes Zeugnis jener Zeitepoche lebendig bleibt. Aber eben diese Zeit kannte kein Schaffen der Gemeinschaft, dessen Lebensader unmittelbar dem Herzen des Volkes entquillt. Volk war da nur die Summe abgesonderter Einzelindividuen (zumeist in Ständen und Klassen gespalten), nicht hingegen die Gemeinsamkeit organischer Durchblutung und Einheit, in der auch die einzelne Persönlichkeit Glied des Ganzen bleibt, ja gerade erst durch diese tiefere Bindung der Gemeinschaft ihre höchste Freiheit gewinnt. Und da auch liegt die Grenzscheide zwischen Wagner und Carl Maria von Weber, als Mensch wie als Künstler, in Leben und Schaffen und Zielen des Wirkens. Das mag selbst Wagner empfunden haben, da er, zu einer Zeit, als er dem Volksfühlen noch näher oder doch anders gegenüberstand, an der Bahre Webers in die Worte ausbrach: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du!" — Und in wie vielen steigt es gleich Träumen auf, berührt sie der Klang von Webers Namen, seiner in tiefster Volksseele verankerten Kunst, Träume aus längst verklungener Zeit, wie eine andere Welt und doch die unsrige, die ureigenste Heimat unserer Seele: jenes geistige Vaterland deutschen Empfindens, das in gemeinsamer Liebe verbindet. Poesie und Romantik, Natur- und Heimatliebe, Wahrheit und Dichtung weben da ein fein verschlungenes Band! — „Diese liebenswürdige deutsche



Carl Maria von Weber
Nach dem Gemälde zur Hundertjahrfeier seiner Geburt (1886) von Laddey
Original im Voß-Haus in Eutin

Träumerei“, von der Wagner im Hinblick auf Weber einmal spricht, ist den großen Klassikern der älteren Zeit noch fremd, ein deutsches Nationalbewußtsein liegt ihnen noch fern, wenngleich die Tiefe ihrer Kunst, die Weise ihres Fühlens und Empfindens die deutsche Herkunft und Verwurzelung nicht vergessen läßt. Noch war für das spezifisch volkhafte Stammesgefühl in der Musik die Zeit der eigenen Prägung und Erstarkung nicht gekommen. Andere Geistesströmungen durchzogen der Romantik voraus die deutschen Lande, fremde Kulturkreise schnitten deutsche Wesensart und hielten auch die Kunst im Bann italienischer und französischer Herrschaft, um langsam erst sich zu verebben und zurückzuweichen. Und französische Kultur vor allem, denn sie, die man im Norden nicht ohne eine Art von Gegnerschaft gegen den deutschen Süden herübergenommen und oft bis zur Lächerlichkeit geflissentlich nachzuäffen suchte, hatte unheimlich ihre Macht über Geist- und Gesellschaftsleben ausgebreitet, vollends zuletzt im Gefolge der Aufklärung, die mit dem neuen Evangelium der Humanitätsbeglückung über alle nationalen Schranken hinweg ein Weltbürgertum und eine Weltverbrüderung verkündete — natürlich unter Hegemonie französischer Herrschgewalt! — Dieser Aufklärungsgeist mit seiner rationalistischen Kälte und Nüchternheit, mit seinem Phrasenschwall von Menschenrechten, deren Scheinhaftigkeit in einer ausgearteten Verwirklichung nur allzu schnell enttäuschte und die meisten angesichts der trug- und hohnsprechenden Wahrheit in ihrem französischen Enthusiasmus wieder erkaltete —, das alles trieb zur Reaktion. So kam die Romantik und die Jahre der Erhebung, in denen das Volk sich zur wahren Brudergemeinschaft zusammenfand; und solange die Romantik an diesem Geiste erstarkte und sich nährte, so lange ward auch ihre Kraft



Webers Geburtshaus in Eutin zur Biedermeierzeit



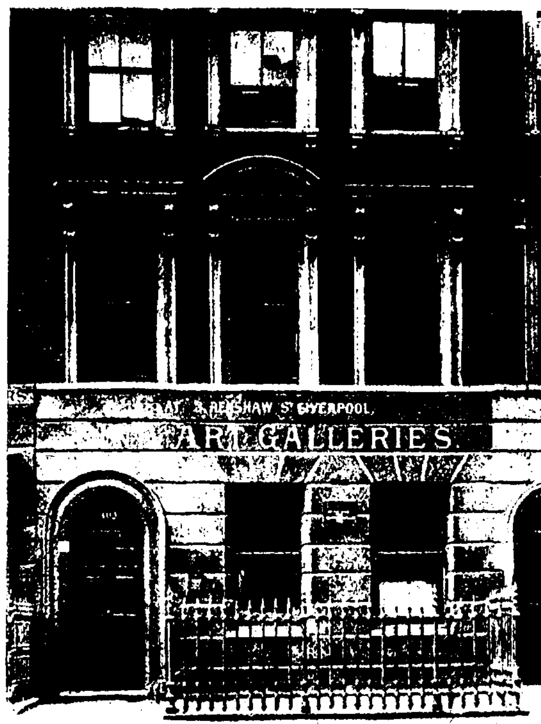
Jugendbild von Weber

fruchtbar, wahr und mächtig. Das blieb nicht immer so und andere Elemente mischten sich ein, so daß sie, die so sehr den Gegenstoß zu führen hoffte, zuletzt sich doch dazu als zu schwach erwies und immer ohnmächtiger in kleinen Rinnsalen sich verlief. Aber wenn auch lange ihr allgemeiner Segen und Einfluß vielfach überschätzt worden ist, so hat sie doch gerade bei den Besten ihrer Zeit und zumal in dem Geist ihrer frühen Jahre die edelsten Früchte gezeitigt. Und eben an diesem Geiste fand Weber die Größe seines Wesens, und wir fühlen es, wie gerade das Beste und Reifste seines Werkes unmittelbar aus dem Born der Volksseele und -gemeinschaft entquillt.

So ersteht sein Bild als ein Mann von aufrecht deutscher Art, deutsch im Gemüte, mit der Treuherzigkeit eines Kindes der Welt der deutschen Seele in Sage und Märchen zugetan, keineswegs aber nur in einem Traumbereich künstlerischer Phantasie und Schwärmerei; denn Künstler und Mensch waren eins in ihm. Und er liebte es auch an anderen nicht, daß das Idealbild, das ihre Kunst vielleicht von ihnen gab, zu der Wahrheit und Wirklichkeit ihres Wesens in unvereinbarem Widerspruch stand. Das ist einer jener charakteristischen Leitfäden seines Lebens, die immer wieder in Aufzeichnungen, in Briefen und Schriften hindurchschimmern, denen wir auf Schritt und Tritt begegnen und die in seiner eigenartigen, tiefen Anschauung von Kunst und Künstler verankert liegen. Die Kunst war ihm ein Heiligtum, und in ihm zu dienen eine besondere Berufung, die die persönliche Reinheit und Würdigkeit des Dienenden verlangte. Nicht also durfte der Künstler die Kunst zur Dienstmagd egoistischen Strebens erniedrigen, sondern allezeit sollte in ihm das Bewußtsein einer höheren Verantwortung gegenüber Volk und Kultur lebendig sein.

Darum erschien ihm nur *der* als „wahrer Künstler, der sich in Reinheit des Herzens und der daraus entspringenden Ruhe dem innersten Heiligtum der Kunst nahen kann“, „denn — heißt es weiter an einer anderen Stelle — ich kann die Kunst nicht vom Menschen trennen, der in ihr lebend erst recht eigentlich das ganze Leben ehren lernen soll“. Und mit väterlich fürsorglicher Liebe ermahnt er deshalb einen seiner Schüler: „Sie wissen, wie sehr ich jene sogenannte Genialität verachte, die in dem Künstlerleben einen Freibrief für alles zügellose Treiben und das Verletzen alles Sittlichen, bürgerlich Achtungswürdigen zu besitzen glaubt.“ — Man mag diese Anschauung heute vielleicht als spießerhaft und zopfig verwerfen, aber wenn die künstlerische Entwicklung der jüngsten Zeit in bisheriger Weise weiterschreitet, werden auch wir den tieferen Sinn dieses Bekenntnisses wieder erkennen und achten: daß alles Kunstwollen und technische Können Unzulänglichkeit bleibt, wenn nicht auch dahinter ein Mensch groß an Geist und Seele steht. Darin liegt ja nun doch einmal die tiefste Krise unserer künstlerischen Gegenwart, die Künstler und Mensch voneinander getrennt, d. h. scheinbar nur, denn in Wahrheit ist die Armut an Geistigkeit und Seele doch nur wieder Ausdruck des Menschen von heute. — Webers Kunst- und Künstlerbekenntnis war nicht eine kritiklos übernommene Anschauung; Stück um Stück hat er sich dazu durchgerungen, aus eigenster und bitterster Lebenserfahrung und in unablässigem Ringen um die höhere Vollendung seines Wesens. Man weiß, wie nah ihm in der Jugend die Gefahr war, sich auf Abwegen leichtsinniger Torheit und verderblicher Leidenschaften zu verlieren, von Hause aus jeder geregelten Erziehung entbehrend. Aber aus eigener Kraft und Manneszucht fand er den Weg, den Inhalt und höheren Sinn seines Lebens, das Ideal seines Strebens.

Von der Mutter, an der er mit inniger Zärtlichkeit hing, ererbte er das schlicht-sinnige Gemüt, vom Vater das fahrende Musikantenblut; schon den übermütigen, leichtbeweglichen Jüngling erfüllte früh der Wandertrieb in weite Ferne, und auch in gereifteren Mannesjahren blieb es seine Lieblingsneigung. Mit einem scharfen Blick begabt, lernte er dabei aus unmittelbarer Anschauung Sitten und Leben seines Volkes kennen, lauschte dem zauberhaften Raunen verborgener Quellen und dem tief dämmernden Weben des deutschen Waldes, durchquerte romantische Täler und Schluchten mit all ihrem Grausen, ihren milchweißen Mondnächten und gespensterhaften Schatten spukhafter Gestalten, träumte von Elfen und Nixen, Kobolden, Geistern und guten Feen; doch wiederum nicht nur in weltferner Phantasterei, denn stets hinter allem Scheine erschloß sich ihm das tiefere Wesen, die deutsche Seele, die hier in wunderlichem Sinne durch Kinder und Volksgemüt zu ihm sprach. So schaute er tief in diesen Urgrund deutschen Gemütes hinein, liebte diese Welt und bannte sie im heimisch-vertrauten Klange seiner Töne so recht nach *Musikantenart*. Das ist es ja, was uns den „Freischütz“ immer wieder so frisch und unverblüht erscheinen läßt! — Weber war Musikant, Musikant in eben jenem Geiste, wie er zumal in süddeutschen Landen zu aller Zeit lebendig blieb. Mögen die einzelnen Vertreter äußerlich noch so verschieden erscheinen, wofern sie nur die Heimatsart lebendiger Volksgemeinschaft sich bewahrt, umschließt sie alle innerlich ein eng verwandtes und gemeinsames Band, ob Schubert oder Bruckner, ob einer aus jüngster Zeit wie Jos. Haas u. a. oder der Vergangenheit wie C. M. von Weber. Obzwar zu Oldenburg in Eutin (1786) geboren — wo sein Vater gerade in Lübeckschen Diensten stand —, Herkunft und Heimat entsprach dem deutschen Süden, dort auch verbrachte er den größten Teil seiner Jugend. Früh der geliebten Mutter verwaist, sollte der schwächliche Knabe unter der zuchtlosen Unvernunft und abenteuerlichen Unrast seines Vaters eine bildungs- und erziehungsarme Jugend genießen, die ihn, selber haltlos, mehr und mehr auf das gleitende Pflaster des Leichtsinns trieb und ins Verderben verstrickte. Zuletzt verhaftet, gefangen und eingekerkert, war es die dumpfe Schwere und Enge der Gefängniszelle, die ihm die innere Freiheit und Umkehr gab, der bald auch wieder nach Entlastung des Schuldverdachtes die äußere Freiheit folgte. „Streng schloß er mit den Tagen seiner Jugendtorheiten ab“ und als ein anderer entstieg er den dunklen Mauern. So tief hatte diese plötzliche Demütigung auf ihn gewirkt, denn es war mehr als die launenhafte Reue eines unbequemen



Sterbehaus Webers in London

Augenblicks. Fortan blieb ihm das höchste Streben die edelste Aufgabe des Lebens.

Jetzt entfaltete er mit den Jahren eine gesegnete Tätigkeit, bald als Komponist und Dirigent, bald als Schriftsteller und Organisator; in unablässiger Selbsterziehung erwarb er sich ein reiches Wissen und eine allseitig angesehene Bildung, aus der charakteristischen Ueberzeugung heraus: daß der Musiker das *Recht* sozialer Gleichstellung in der Gesellschaft nur durch die *Pflicht* einer gründlichen Allgemeinbildung und ernst geschulter Erziehung verdiene (und in Wahrheit auch fast immer erlangt hat, was vielfach und leicht übersehen wird). — Mitten in Webers Prager Kapellmeisterzeit schlug die große deutsche Stunde, deren Schlag ihn in tiefster Brust berührte; in hell auflodernder Vaterlandsliebe ergriff er die Leier und sang sein Lied der Freiheit mit jubelnder Gewalt, und tausendfach erklang der Widerhall seiner Chöre.

Weber liebte die deutsche Kunst mit einem glühenden Herzen; ihr, die durch die eigene Kulturzersplitterung der Deutschen vor gallischer und welscher Fremdherrschaft machtlos oder gehemmt darniederlag, ihr zum siegreichen Durchbruch zu verhelfen: das war Webers besonderes Trachten, das war *sein* Freiheitskampf. Und wirklich gelang ihm selbst mit einem eigenen Herzenswerk der entscheidende Schlag, als der unerhörte und unbeschreibliche Erfolg der Berliner „*Freischütz*“-Aufführung (1821) den glänzenden Erstlingssieg der jungen deutschen Oper über die alteingesessene Fremdherrschaft erfocht, die Freiheitsstunde deutscher Opernkunst.

Und weiter ging sein rastloses Schaffen, trotz aller Miseren und Widrigkeiten, die seiner in materiellen Sorgen, in Intrigen, Enttäuschungen und übermäßigen Aufregungen harrten. Und nur die Ethosstärke seines künstlerischen und menschlichen Glaubensbekenntnisses lieh ihm die Ausdauer und Fähigkeit zu einer bewunderungswürdigen Tatkraft, die er nach den verschiedensten Seiten hin erwies. So auch wurde er der Künstler, wahrhaft ein Erzieher seines Volkes, weil alles Wirken im Dienste der Kunst ihm auch als Dienst am Volke vor Augen schwebte. Dieses Ethos seiner Kunstanschauung bricht aus seinen Schriften und Briefen immer wieder in schönster Weise hervor, wie der Dreiklang von *Kunst*, *Volk* und *Heimat* der tiefste Grundton seines Lebens war. Darum der sehnsuchtsvolle Schmerz, den der Todkranke inmitten der Londoner „Euryanthe“-Triumphe empfand, sich fast verzehrend in dem Gram, fern der Heimat und fern seiner Familie das Ende zu erwarten: „Ich *muß* fort zu den Meinigen — sie noch einmal sehen! Fort, heim!“ das war sein einziges Sinnen, dem keine Erfüllung beschieden war. — Im fremden Land gestorben (5. Juni 1826), in fremder Erde begraben, sollte länger denn ein Jahrzehnt verstreichen, bis unter den rührigen Bemühungen eines kongenialen Geistes, Richard Wagners, endlich die Ueberführung seiner Leiche in die Heimat zustande kam, ein unvergeßliches Verdienst des Bayreuthers, unvergeßlich auch wegen der ewig denkwürdigen Worte, die er an der Bahre Webers sprach. „... Ein Werk der Liebe — schließt er seine Rede — glauben wir nur zu verrichten, wenn wir dich, der du nie Bewunderung, sondern nur *Liebe* suchtest, den Augen der Bewunderung entziehen, um dich den Armen der Liebe zuzuführen. Aus der Welt, vor der du glänztest, geleiten wir dich zurück in die Heimat, in den Schoß deiner Familie! ... Der Stein, der deine Hülle umschließt, wird uns zu dem Fels der Wüste, dem der Gewaltige einst den frischen Quell entschlug: aus ihm ergießt sich in die fernsten Zeiten ein herrlicher Strom stets verjüngten schaffenden Lebens! — Du Quell alles Daseins, laß uns dieses Bundes stets eingedenk und würdig sein!“



Jugendbild von Weber



Carl Maria v. Weber

Carl Maria von Weber und die Bühnenkunst des XX. Jahrhunderts

Von HANS SCHORN

Die obligate Erinnerung an einen durch den Kalender gebotenen Todestag ist im Fall Weber kein äußerlicher Götzendienst, bei diesem Anlaß kommt gerade einem *Rückblick auf sein Opernschaffen* innerlichste Bedeutung und dessen Bewertung vom Gegenwartsstandpunkt aus zugleich sachlichste Berechtigung zu. Denn je weiter wir uns in den letzten Jahren vom Musikdrama Wagners entfernten und je mehr sich daraufhin auch die an Webers Opern vorgenommenen Verjüngungsprozesse häuften, in desto erhöhterem Maße wurde uns klar, welche Fülle von Großem und wahrhaft Genialem die Menschheit eigentlich darin besitzt. Um so dringlicher wurde allerdings auch die Frage, wie nun Webers unter den Auffassungsbegriff „romantisch" fallendes Opernwerk erhalten oder ob überhaupt das in der „Euryanthe" und im „Oberon" gegebene Beispiel in unserer zur überspitzten Sachlichkeit tendierenden Zeit noch zu wirklichem Bühnenerlebnis gesteigert werden kann.



Nach einem Holzschnitt

Täuschen wir uns — auch bei flüchtigster Umschau auf diesem Gebiet — nicht über die tragische Tatsache, daß Weber mit der glücklichen Ausnahme des „*Freischütz*" und neben so reizenden Harmlosigkeiten wie „*Silvana*" und „*Abu Hassan*" der Nachwelt einen Torso hinterlassen hat. Warum seine theatralische Sendung fragmentarisch bleiben mußte, bedarf keiner langen Erklärung. Aufreibende Arbeit am „Oberon" hat ja den Komponisten vorzeitig abgerufen, es existiert also außer dem „Freischütz", der als Schau- und Hörspiel ein geschlossenes Ganzes bildet, kein großes Bühnenwerk von ihm, dessen Urfassung er wohl selbst in späteren Lebensjahren vor dem eigenen geschärften dramatischen Blick hätte gelten lassen. In diesem Sinne blieben nicht nur „*Die drei Pintos*" unvollendet und harrten der Ergänzung durch Gustav Mahler (1888), um zu einem richtigen Dramma giocoso zu werden, in der gleichen Richtung forderten auch „*Euryanthe*" und „*Oberon*" immer wieder zu einer Neulösung ihrer dramatisch-musikalischen Logik heraus, die leider bis heute noch nicht restlos gelungen ist. Sie sind Schmerzenskinder geblieben, wie sie es schon für den Komponisten waren, der sich für die Ausarbeitung dieser von Wien und London bestellten Aufträge teils aus gesundheitlichen, teils aus finanziellen Gründen nicht die notwendige Zeit zur Ueberlegung und wünschenswerten Ausfeilung gönnen konnte. Zwar hatte Weber immerhin die Genugtuung, daß sich das Geschäft auch dieser beiden Werke einigermaßen für ihn rentierte und daß sie seinen Zeitgenossen ungemein gefielen. In London konnte er überdies noch persönlich 12 Aufführungen des „Oberon" leiten, er erlebte in den drei Monaten, welche die Premiere von jenem Herzschlag trennen, dem er infolge der durch sein unheilbares

Leiden mitverursachten heftigen Depression erlag, sogar die 28. Vorstellung. Dennoch war das Publikum von keiner Wiedergabe des Werkes so ergriffen wie von jener, zu der es kurz nach seinem Tode in Trauerkleidung erschien. Jede Hoffnung auf eine gründliche Umarbeitung, wie er sie selbst bei der Rückkehr nach Deutschland plante, war jäh vernichtet. . . .

Von diesem Tag datiert das Weber-Problem. Es ist freilich „a tutti quanti" nicht unentwirrbar und keineswegs hoffnungslos, wenn auch die lange Reihe der Versuche von dem Komponisten, der nur mit dem „Freischütz" in der Operngeschichte zu einer unbestrittenen Macht gelangt ist, nun ebenfalls die „Euryanthe" oder den „Oberon" ständig dem Repertoire einzufügen, vorläufig zu keinem dauerhaften Erfolg geführt hat. Aber über alle Meinungsnüancen hinweg hebt zunächst die ehrliche Begeisterung für den Meister, die auch dort durchbricht, wo uns seine romantische Empfindsamkeit übertrieben dünkt. Und zudem haben die deutschen Bühnenleiter in richtiger Erkenntnis der Situation, daß es hier sich um einen heimlichen Liebling des Volkes handle, bei Neueinstudierungen der Euryanthe oder des Oberon stets mehr oder minder einen gewissen Festspielcharakter betont und damit den allzu eifrigen Weber-Enthusiasten bewiesen, wie es sich mit ihrem Vorwurf einer stiefmütterlichen Behandlung der anderen Werke



Nach einem Holzschnitt aus dem Jahre 1845

auf Kosten einer einseitigen Bevorzugung des hervorstechendsten Produkts und populären Kassenstücks in Wahrheit verhält. Es gibt heute kein Theaterinstitut von namhaftem Rang, das in zeitlichen Abständen nicht auch eine andere Weber-Oper als den Freischütz zur Aufführung bringt und je nach den besonders gelagerten Verhältnissen immerhin einen momentanen Erfolg mit solch ehrendem Beginnen erzielt.

Zum genaueren Thema der Diskussion ist allerdings mit dieser Richtigstellung noch nicht alles gesagt; gleichwohl aber das Wichtigste: man soll und darf derlei Werke, solange keine endgültig befriedigenden Bearbeitungen vorliegen, die eine praktische Nutzanwendung im Repertoire gewährleisten, überhaupt nur bei außergewöhnlichen Gelegenheiten aufführen, und dann auch erst, wenn man sich über die künstlerische Brauchbarkeit der Kräfte vergewissert hat. Das ist ohnedies der entscheidende Kernpunkt jeder Rehabilitierung. Wir wollen wenigstens nach der musikalischen Seite voll entschädigt werden, und die solistischen Faktoren müssen ein freudiges Gegengewicht bilden zu allem, was an den langweiligen Texten mit Mißtrauen und Angst erfüllen könnte. Das Szenische in pompöser Vorkriegszeitmanier aufzubauschen, widerspricht daneben diesem primären Postulat ebenso wie es eine Auflösung in eine revuemäßige Folge szenischer Variationen tun müßte, wodurch die Opernhaftigkeit ganz zum Schaustück mit Gesang und Tanz degeneriert würde. Auch der Radikalismus der Stilbühne scheidet natürlich absolut aus der Erörterung, da er grundsätzlich gegen den Aspekt der romantischen Spielidee zeugt, die mit urtümlicher Ausdrucksgewalt bei Weber, dem großen Anreger und unmittelbaren Vorgänger Richard Wagners, vorherrscht.

„Ein großer Schritt in die Welt ist abermals getan", berichtete Weber am Tag nach der Uraufführung des Oberon stolz an Karoline, und ein englischer Herzog sprach gleichzeitig von der „wohltätigen Revolution", die Webers wuchtige Musik überall ausübe. Vielfach sind wir heute, nachdem wir uns von Wagners Musikdramen distanzierten, geneigter, den wahren Sinn solcher Worte zu begreifen und uns all den Meistern wieder zu nähern, die gleich Weber und in mancher Hinsicht noch viel gründlicher durch jenen aus dem Bewußtsein weggespült wurden. Hoffmann und Marschner melden sich ohnehin und mit ihnen der Kreis der Kleineren, die ebenfalls das „Deutsche über den italienischen Singsang zu Rechte kommen" lassen wollten. So hatte Beethoven mit Genugtuung schon Weber zu dem Wiener Erfolg der Euryanthe beglückwünscht und damit klar ausgesprochen, wo seine Nachfolger waren. Es ist heute und besonders bei dieser Gelegenheit sehr wertvoll, gerade an dieses Wort zu erinnern; denn es trifft den ideellen Kern, der hinter jeder Bemühung um ein Weber-Werk steckt. Ohne Abschwächung oder Verleugnung des Posi-

tiven, das Wagners Musikdrama als geistesgeschichtliche Tat bedeutet, wächst doch zusehends die Erkenntnis, daß seine doktrinäre Lehre erhebliche Angriffsflächen bietet und daß auch es nicht klingende Erfüllung dessen ist, was wir Romantik nennen; was wir mit gutem Recht und mit gebieterischer Berufung auf Weber „deutsche Romantik" nennen und worauf wir unendlich stolz sind. Ob man unter diesem Gesichtspunkt den Hörnerklang und die Wolfsschlucht Musik des Singspiels Freischütz betrachtet, ob man damit die große romantische Oper Euryanthe oder mehr die glühende Phantastik des Orients im Oberon meint, ja ob man sogar daraufhin das zigeunerhafte Spaniertum der Preziosa untersucht, es sind überall die gleichen geistigen und sinnlichen, konzertanten und dramatischen Stilmomente, die auch dort, wo sie Keimzellen bleiben mußten, fortzeugend wirken und die vielleicht gerade dadurch ihre Echtheit bekunden. Weber wurde nach Dresden berufen, um die „deutsche Oper" zu organisieren. Reformatorische Anläufe in der selben Richtung bergen seine Werke in Hülle und Fülle. Das ist das Große, das künstlerisch Entscheidende an ihnen, und deshalb wird man sich immer wieder mit ihnen beschäftigen müssen, nicht nur aus einseitiger Vorliebe für die herrlichen Ouvertüren, die an sich schon eine wagemutige Aufführung rechtfertigen, sondern aus Sorge um eben diese deutsche Oper, die allen abwegigen Modelaunen zum Trotz ihre Weiterexistenz an diesem sprudelnden Urquell stets nachzuprüfen und sich — als nationales Kunstwerk — aus ihm neu zu kristallisieren hat, soll ihre kulturelle Zeitzugehörigkeit nicht mit stupider Verjährtheit enden!

Weber als Klavierkomponist / Von Hermann Ensslin

Hören wir den Namen Weber, so denken wir zunächst an den Opernkomponisten, an die Werke Freischütz, Oberon, Euryanthe, denen wir immer wieder auf dem Spielplan unserer Opernbühnen begegnen; der Klavierkomponist kommt erst in zweiter bis dritter Linie und tritt dagegen in den Hintergrund. Zwar begegnet man ab und zu dem einen oder andern seiner Klavierstücke im Konzertsaal, doch fällt das gegen die Häufigkeit, mit der Namen wie Bach, Beethoven, Schumann, Chopin usw. dort erscheinen, kaum ins Gewicht. Das war nun nicht immer so. Es gab eine Zeit, wo Webers Klavierkompositionen im Konzertsaal außerordentlich beliebt waren und dort, geschätzt von Künstlern und Laien, eine bedeutende Rolle spielten. Doch ist dies schon lange her, der Zeitgeschmack hat sich geändert und die Entwicklung ist darüber hinweggegangen. Aus dieser Wandlung nun zu schließen, daß der Wert der Weberschen Klavierwerke mehr oder weniger nur ein zeitbedingter gewesen wäre, deren innere Bedeutung sich allmählich als wenig hervorragend erwiesen hätte, wäre zum mindesten voreilig. Schon die Tatsache, daß unsere großen Pianisten gerne ab und zu ein Stück Webers aufs Programm setzen, müßte etwas stutzig machen, denn die Gelegenheit, nur seine virtuosen Künste dran zu zeigen, könnte diese Erscheinung nicht hinlänglich erklären, da eine Reihe mindestens ebenso brillanter, seinerzeit überaus dankbar aufgenommener Stücke längst der Vergessenheit anheimfiel und derselben von niemanden entrissen wird. Wir wissen zudem, daß Weber seinerzeit ein außerordentlich gefeierter Klavierspieler war; wenn auch wohl der Schwerpunkt seines kompositorischen Schaffens auf dem Gebiet der Oper lag, so ist doch kaum anzunehmen, daß den Klavierwerken eines Mannes von solchen gleichzeitig kompositorischen und pianistischen Fähigkeiten nur eine ganz nebensächliche Bedeutung zukommen sollte.

Betrachten wir zunächst einmal, was Weber alles für das Klavier geschrieben hat, so bemerken wir, daß die Anzahl dieser seiner Werke im Hinblick sowohl auf sein sonstiges Schaffen wie auf die Klavierwerke manch anderer großer Meister, wie z. B. Beethoven oder Schumann, keine allzu große ist. Wir finden da eine Anzahl



Carl Maria von Weber
Nach einem Stahlstich

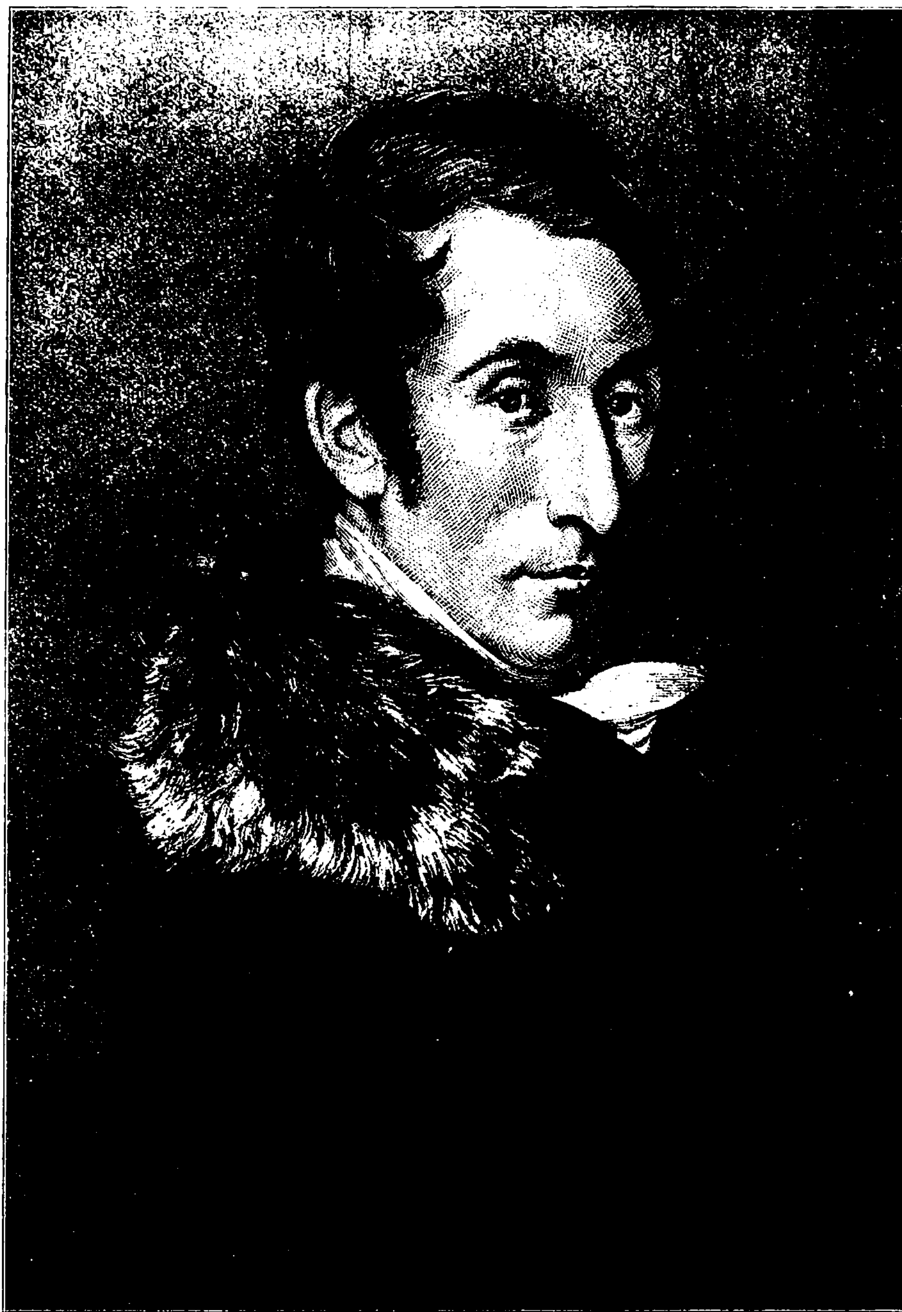
Variationen, vorwiegend aus der Frühzeit, vereinzelte Stücke, zumeist in Tanzform, zwei Klavierkonzerte, ein Konzertstück, vier Sonaten, dies alles für zwei Hände, und daneben noch einiges Wenige für vier Hände.

Prüfen wir uns nun auf den ersten Eindruck, den wir bei Durchsicht dieser Werke erhielten, so ergibt sich allerdings, daß dies alles zusammengenommen uns heute nicht mehr so ganz liegen und unmittelbar entgegenkommen will. Manches erscheint unserem Empfinden ferner gerückt, manches freilich leuchtet hinwiederum auch unmittelbar ein, vieles wirkt außerordentlich reizvoll, und vor allem fällt uns der meist außerordentlich brillante, technisch recht erhebliche Schwierigkeiten enthaltende Klaviersatz auf. Das ganze glänzende Rüstzeug der damaligen Klaviertechnik ist vor uns ausgebreitet: da ist rauschendes Passagenwerk, häufig für beide Hände zugleich, Skalen, Arpeggien, Terzengänge, bedenklich weite Griffe, kühne Sprünge, Staccati, Oktaven, kurz ein ganzer Sack voll technisch schwierig aufzuknackender Nüsse. Da dies alles zugleich für eigenen Gebrauch von Weber bestimmt war, so wissen wir damit auch, daß er im Besitz von zwei beneidenswert geschickten Klavierhänden gewesen sein muß, die ihn solche Dinge schreiben ließen oder auch schreiben hießen. Denn schon fällt uns ein Ausspruch von ihm selbst ein, der verrät, daß das, was dem Pianisten glänzendste Förderung war, sich dem Komponisten unter Umständen sogar als Hemmnis erwies: „Der Tondichter, der vom Klavier seinen Arbeitsstoff holt, ist beinahe stets arm geboren oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen und Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, diese verdammten Klavierfinger, die über dem ewigen Ueben und Meistern an ihnen endlich eine Art von Selbständigkeit und eigenwilligem Verstand erhalten, sind bewußtlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft." Der in dieser Aeußerung enthaltene Unmut scheint auf einen geheimen inneren Zwiespalt hinzuweisen; einmal aufmerksam gemacht, bemerken wir nun auch, daß sein Klaviersatz nicht überall dasselbe Bild bietet. Neben Stellen rein virtuosen Charakters drängen sich, vorwiegend in den Sonaten, immer mehr auch solche auf, die orchestrales Gepräge tragen, oft dicht nebeneinander stehend. Eine Besonderheit dieser letzten Art ist zum Beispiel, wenn die Melodie in gebundenen Vierteln geht und von gleichzeitig angeschlagenen Sechzehntelnoten mit darauf folgender Pause von der Dauer dreier Sechzehntel begleitet wird. Der Eingang des Konzertstücks und der zweite Satz der Sonate As dur enthalten solche Stellen. Mag aber das Bestreben nach orchestralen Wirkungen, zu denen es Weber immer mehr hinzog, gelegentlich noch so groß gewesen sein, ins Unpianistische gerät es nie, immer ist es noch dem besonderen Charakter des Instruments angepaßt, für das die betreffende Musik geschrieben wurde.

Hand in Hand nun mit der Verschiedenartigkeit, die wir am Klaviersatz bemerken konnten, geht die Verschiedenartigkeit des Ausdrucksgehalts. So zeigen sich die einen Stücke als reine Spielstücke, wo ungebrochene Freude am schönen Klang, am schwungvollen Rhythmus, an der glänzenden Bewegung, an den gefälligen Formen herrscht: zu ihnen gehören die Variationen, die Konzerte, die Tanzstücke. Auf der anderen Seite haben wir die vier Sonaten und das Konzertstück: hier ist Vertiefung des Ausdrucks angestrebt, und fast mit leichter Rührung entdecken wir da immer mehr Anklänge an uns liebe und vertraute Stellen aus den Opern. Und merkwürdig, allmählich erscheint uns überhaupt alles vertrauter und der Eindruck verstärkt sich, daß dies alles uns doch nicht so fern steht, als wir anfänglich meinten. Ein leichter, feiner Zauber beginnt uns einzuspinnen, und es geht uns, wie wenn wir in ein altes Zimmer treten, den Zeugen einer vergangenen, feinsinnigen Kultur. Gewiß finden wir vieles, was nur durch den Zeitgeschmack bedingt ist, da und dort riecht es leicht nach Moder und Lavendel, das meiste ist nicht das, was wir im höheren Sinne bedeutend oder tief nennen; aber alles ist zum mindesten gefällig und harmonisch, und schließlich gewährt es einen besonderen Reiz, in den Geist einer vergangenen Zeit einzudringen und sich selbst in seine heute überlebt erscheinenden Ausdrucksformen, wenn auch nur vorübergehend, einzufühlen. So spüren wir selbst in den Variationen, die uns am fernsten stehen, den Hauch von Webers unendlich liebenswürdigem Geiste. Freilich von der tiefen echt deutschen Innigkeit seines Gemüts, seinem romantisch-schwärmerischen Empfinden ist hier noch nicht viel zu bemerken, aber die hinreißende Jugendlichkeit, das Ritterlich-Glänzende und die feine Anmut kommen auch da schon in fesselnder Weise zum Ausdruck. Fast nicht genug tun in überschwenglicher Virtuosität kann sich Weber in den beiden Konzerten in C dur Op. 11 und in Es dur Op. 32, besonders in dem zweiten derselben, und wir begreifen hier, daß dem Meister vor seiner eigenen Virtuosität gelegentlich selbst bange werden wollte. Aber zwischen all dem rauschenden Figuren- und Laufwerk stehen auch hier schon einschmeichelnde, liebenswürdige Gesangsthemen.

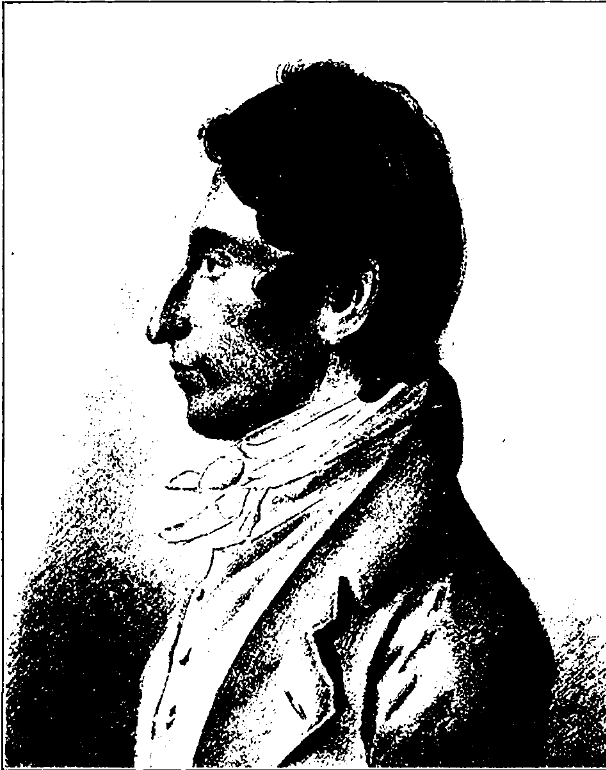
Viel näher steht uns Weber in den übrigen Einzelstücken. Schon das Momento capriccioso ist von starkem Leben erfüllt und die große Polonaise in Es dur Op. 21 ist ein Werk von mitreißendem Schwung; noch gelungener in der Fassung sind die drei Meisterstücke, das Rondo brillante Op. 62, die „Aufforderung zum Tanz" Op. 65 und die Polacca brillante Op. 72. Bestrickende Grazie und Eleganz, faszinierender Rhythmus und Glanz, und in der Einleitung und dem Ausklang der „Aufforderung" ein entzückend poetischer Humor lassen uns diese Werke frisch und herrlich wie am ersten Tag erscheinen.

Bei den Sonaten müssen wir freilich die Erinnerung an die Beethovenschen außer acht lassen und dürfen nicht ihre tiefe Gedanklichkeit im Auge haben: man wird ihnen sonst nicht gerecht. Aber wer unvoreingenommen an sie herangeht, wird so viel Schönes, Inniges, Ausdrucksvolles finden, daß er dafür auch einige Schwächen gerne in Kauf nehmen und sie trotzdem lieben wird. In ihnen regt sich nun überall der Dramatiker; das verraten in der ersten Sonate C dur Op. 24 schon die einleitenden Takte des ersten Satzes, denen ein echt Webersches liebenswürdiges Thema folgt. Bemerkenswert ist hier die Abweichung vom klassischen Sonatentyp, indem das erste Thema ein sogenanntes Gesangsthema darstellt, während der Seitensatz an dessen Stelle reizvoll bewegtes, anmutig schaukelndes Rankenwerk bringt; weiter indem die Coda nach einer kurzen dramatischen Durchführung das erste Hauptthema anstatt in C dur in Es dur bringt und sich erst in der Folge nach C dur zurückwendet. Der zweite Satz ist ein wunderbar stimmungsvolles Adagio. Hier kommt plötzlich mit Macht die ganze deutsche Innigkeit von Webers Gemüt zum Vorschein; hier blasen seine geliebten Hörner, singt seine nicht minder geliebte Klarinette, Volkstümliches paart sich mit Phantastischem, und schon hier hören wir den Wind im dunkeln Walde stöhnend anheben, wie später in der Ouvertüre zum „Freischütz". Einen spukhaften Charakter trägt das Menuetto, das bereits ein wenig an die Musik der Wolfsschlucht anklingt. Schlechtweg hinreißend in seinem nirgends aussetzenden Bewegungsdrang ist endlich das Schlußrondo, von Anfang bis zum Ende aus einem Guß. Noch höher wie die eben erwähnte Sonate steht die zweite in As dur Op. 39[1]; sie ist die schönste der vier Schwestern. In ihrem ersten Satz tut sich der ganze romantische Zauber des deutschen Waldes vor uns auf: das ist ein Auf- und Abwogen, ein Klingen und Rauschen; unheimliche und klagende Stimmen mischen sich ein, gewitterähnliche Ausbrüche folgen und der Schluß ist ein Ueberschwang, daß wir glauben, Agathe zu hören, wie sie in der Nacht dem Kommen des Geliebten entgegenjubelt. Auch hier finden wir Abweichungen vom Gewohnten, so im Verhältnis von Haupt- und Seitenteil, in der lang ausgesponnenen Durchführung und der dadurch bedingten Kürzung der Coda. Fast ganz orchestral ist der zweite langsame Satz gehalten; hier deutet alles auf die Klangfarben des Orchesters, und die nicht so unmittelbar zugängliche, vorwiegend gedämpft-wehmütige Schönheit dieses Stückes erschließt sich wohl nur dem völlig, der hier heimlich das Orchester mitklingen hört. Ein glanzvolles Virtuosenstück ist der dritte Satz, das Menuetto capriccioso; wie schon sein



Carl Maria von Weber

[1] Sie ist Franz Lauska gewidmet, über welchen im 2. April-Heft dieses Jahrgangs ein Aufsatz von Br. Weigl erschien.



Carl Maria von Weber
Nach einer während seines Aufenthalts in Kopenhagen 1820 gefertigten Zeichnung von C. Hornemann

Name sagt, voll kapriziösen Temperaments, unterbrochen von einem dramatisch zugespitzten Trio von köstlichem Humor. Endlich das Schlußrondo ist fast eine einzige Kette von Girlanden, die sich in anmutigen Wendungen durch das Stück ziehen. Nicht mehr auf gleicher Höhe wie die beiden ersten Sonaten bewegen sich die beiden andern. Hier spürt man, wie Weber das Klavier allmählich zu eng wird, wie er etwas sagen möchte, wofür ihm hier der richtige Platz und Gelegenheit mangelt: der erste Satz der dritten Sonate in d moll Op. 49 trägt vorwiegend düstere Farben, hat stark orchestrales Gepräge von vorwiegend trotzigem Charakter, und nur das anmutige Gesangsthema des Seitenteiles bringt hellere Farben in das Bild. Reizvoll ist der zweite Satz, dessen Anfangsthema das Lied vom Jungfernkranz vor uns heraufbeschwört, und der dritte Satz, das Schlußrondo (Presto), ist wieder ein unverfälschter, glänzender Weber. Einen vorwiegend herben Charakter trägt die vierte Sonate in e moll Op. 70. Im ersten Satz werden grollende Töne angeschlagen, etwas Wildes und Unheimliches hat auch das Menuetto, dessen Trio allerdings reizvolle Elfenmusik enthält. Außerordentlich liebenswürdig ist der dritte Satz (Andante), dagegen hat das Finale (Prestissimo) nicht mehr den gewohnten Glanz der bisherigen Schlußsätze.

Wieder außerordentlich glänzend ist das Konzertstück Op. 49 gehalten. Die große Verschiedenartigkeit der in einem Satz aneinandergereihten Teile würde uns, auch wenn wir es nicht wüßten, verraten, daß Weber hier ein poetisches Programm vorschwebte. Auf ein schmerzvoll gehaltenes Larghetto in f moll mit geradezu raffiniertem Klaviersatz folgt nach kurzem Uebergang ein leidenschaftliches Allegro in der gleichen Tonart, das wie ein Gewittersturm nach höchstem Ausbruch plötzlich zusammensinkend endigt, um einem kurzen Marsch in C dur Platz zu machen. Diese Episode wird vom Orchester allein bestritten bis auf die Stelle, wo am Schluß des ganz pp gehaltenen ersten Teils plötzlich wie ein Blitz ein wahrhaft fulminantes Oktaven-Glissando in Aufwärtsbewegung am Klavier einschlägt, auf dessen Gipfelton das Orchester das Marschthema ff zu wiederholen beginnt. Nach kurzer Ueberleitung von diesem Zwischenspiel weg setzt in F dur der weitausgesponnene, für das Klavier äußerst brillant gesetzte Schlußteil ein, wohl im einzelnen nicht allzu originell, aber als Ganzes mit dem den Weberschen Schlußsätzen eigenen großzügigen Schwung.

Zu erwähnen wären jetzt noch die drei vierhändigen Werke Webers, von denen sein Op. 60 weitaus am höchsten steht; die darin enthaltenen acht Stücke sind voll Leben und Ausdruck und gehören zu den besten ihrer Gattung.

Nach alledem haben wir gesehen, daß es seine Gründe hat, wenn der Klavierkomponist Weber gegenüber dem Opernkomponisten in den Hintergrund treten mußte; aber allzusehr in den Schatten sollte man jenen trotzdem nicht stellen. Gewiß kann manches von den Klavierwerken nicht mehr recht lebendig gemacht werden, aber manches davon wäre doch recht wert, öfter, als es tatsächlich geschieht, gehört und richtig gewürdigt zu werden. Treffen wir doch auch hier auf die Spuren des Genius und finden die Züge dieses wahrhaft liebenswerten Geistes wieder!

Händel-Renaissance und Weber-Gedenkfeier[1]

Von Prof. HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN (München)

Während die Opernleitungen sich von Jahr zu Jahr weniger für das zeitgenössische Schaffen einsetzen, höchstens noch die Gloriole von Uraufführungen anstreben, auf wahre Pionierarbeit aber für das Neue gänzlich verzichten, begegnen wir auf der anderen Seite überall einer leidenschaftlichen Schatzgräberarbeit in verstaubten Opernarchiven. Gewiß sind viele alte Opern über neue und stärkere vergessen worden und zu unrecht; zweifellos lassen sich Erfolge, die früher einmal über Jahrzehnte anhielten, heute, in Zeiten einer

[1] Die nachstehenden Ausführungen eines heute Schaffenden weichen wohl vom gewohnten Typus der Gedenkaufsätze ab,

ruhigeren Stellungnahme Richard Wagner gegenüber, erneuern. Ein gewisser Zusammenhang zwischen den Leichenschändungen an ägyptischen Königsgräbern und diesen Versuchen besteht aber doch. Der Theaterdirektor behauptet, man müsse auf das Alte zurückgreifen, da nichts Neues vorhanden sei. Die Opernkomponisten dagegen behaupten, die Bühnen seien den Aufgaben eines modernen Opernstiles nicht gewachsen und der Zerfall des zeitgenössischen Schaffens wurzle in dem Mangel an lebendigen, aus der Zeit schaffenden Kapellmeistern, Regisseuren und Sängern. Die Wahrheit liegt in der Mitte und eben darin, daß stets Produktion und Aufführungsstil sich gegenseitig bestimmt haben, daß aber heute ein lebendiges Operntheater im *ganzen* nicht vorhanden ist. Das wird auch dadurch nicht geändert, daß man versucht, der bleich und alt gewordenen Dramatik die vollblütige Theatralik Spontinis und des jungen Verdi zuzuführen. Was in der Vestalin und etwa in Verdis Don Carlos an Werten steckt, ist teils früher, teils später doch wohl viel besser zum Ausdruck gekommen.

Während bei all diesen Versuchen die psychischen Beweggründe ziemlich klar zu erkennen sind, stellt sich das Problem in einem Falle bedeutend schwieriger, in dem der sogenannten Händel-Renaissance (von ihren Gegnern boshaft Händel-Galvanisierung genannt). Es ist nicht einfach, zu Händels Opern Stellung zu nehmen, ohne daß man als Verächter eines großen alten Meisters verketzert wird. Daß die Wiedererweckung große, rein musikalische Schätze an das Licht fördert, ist zweifellos. Dies erklärt aber den großen Publikumserfolg etwa eines Julius Cäsar doch nur zum kleinsten Teil. Alles das, was die Dramaturgie von einer guten Oper außer der musikalischen Erfindung fordert, ist bei Händel nicht vorhanden. Wir reden hier nicht von der gigantischen Architektonik seines selbstherrlich geschaffenen Oratorienstiles. Hier soll man anknüpfen und, wenn man will, in der Erneuerung des *szenischen* Oratoriums. Die Opern aber, die zeitlich gebunden an den Modegeschmack des Verfalles der Neapolitanischen Schule entstanden, besitzen vor allem in süßlichem Cicisbeismus erstickende Textbücher; die Charakteristik der einzelnen Gestalten ist überwiegend konventionell, die musikalischen Mittel, fast ausschließlich auf Arien und Rezitative beschränkt, sind primitiv und schon nach einem halben Akt erschöpft.

Die Händel-Begeisterung ist eine Mode. Jede Mode entspringt einer Uebersättigung. Uebersättigt sind wir am Hyperindividualismus und an der Hypercharakteristik der ausgehenden Romantik, an dem das Typische ausschaltenden Naturalismus eines mißverstandenen Bayreuths, an der Ueberspitzung der Idee des Gesamtkunstwerkes. Das Publikum will um jeden Preis einen andern als den herkömmlichen Geschmack auf die Zunge bekommen und läßt sich dabei sonderbarerweise das Genus eines historischen Helden und Liebhabers an Stelle des Typus, das Unwahre der Bühnenaktion an Stelle des Wahren, aber Unwirklichen, sowie die Verpflanzung des Konzertsaales in das Theater gefallen. Mehr beweist die Händel-Renaissance nicht als das, was wir schon wissen, daß es so nicht weiter gehen kann und daß wir einen neuen, die Wagnersche Opernperiode überwindenden Stil brauchen. Aber geistige Revolutionen, die impotent und unlebendig sind, greifen stets auf den Urväterhausrat zurück. Jede Mode hat selbstverständlich auch tiefere Gründe; sie liegen aber niemals auf der Oberfläche.

Sonderbarerweise verknüpft sich die Händel-Renaissance mit ihr wesensfremden Elementen. Wir sind vollkommen damit einverstanden, daß die naturalistische Operngeste von heute aus einer neuen Erfassung des Musikalischen, aus einem im höheren Sinne Tänzerischen überwunden werden muß. Zu solcher Gestaltung locken die großen Arien und Ritornelle der Neapolitanischen Schule. Die Verquickung Händels mit Isadora Duncans Barfußtanz geht aber doch am Ziel beträchtlich vorbei. Will man schon das Tänzerische im engeren Sinne auf



Carl Maria von Weber in seinen letzten Lebensjahren
Nach einem Stahlstich

indem sie an ein Problem unserer jetzigen Zeit rühren, und haben doch eine tiefe Beziehung zu dem Anlaß dieser Gedenkfeier, da sie zu heutigen Zuständen kritisch Stellung nehmen im Vergleich zu der Zeit, als Weber mit seinen Opern auf den Plan trat. Vielleicht wird nicht jeder dem Verfasser überallhin folgen, aber Stoff zum Nachdenken wird wohl jeder aus dieser mutigen Aussprache ziehen. Die Schriftltg.

der Bühne durchsetzen und das alte Ballett überwinden, so empfehlen wir an deutschen Bühnen, ohne jeden Chauvinismus, vor allem eine Rameau-Renaissance. Rameaus Opern und Ballettopern sind weitaus vollendeter als alles, was Händel für die Opernbühne geschaffen hat. Wollen wir schon große, rhythmisch bewegte Chormassen, warum dann nicht die bitter notwendige Gluck-Renaissance? Der eine Orpheus enthält so viele Probleme, daß sich daran der ganze Operndarstellungsstil erneuern kann. Soll schon der Konzertsaal auf die Bühne getragen werden, so sei daran erinnert, daß es recht viele hochbedeutende, uns viel näher stehende Opernwerke gibt, deren einziger Fehler darin besteht, daß sie in dem Sinne, wie der Barbier von Bagdad, wie man zu sagen pflegt, „vermusiziert" sind. Muß denn jede künstlerische Erneuerung damit beginnen, daß man die Kinder der Zeit verhungern und verkommen läßt, die Väter verlästert, die „zopfigen" Großväter lächerlich macht und das Skelett irgend eines Urgroßvaters, auf Drähte gezogen, tanzen läßt? Es gibt heute ernsthafte Bestrebungen im Schulwesen, die den linearen Stil des 12. und 13. Jahrhunderts in die Volks- und Mittelschulen tragen wollen! Die Freunde solcher historischen Kuriositäten sind fast immer auch Anhänger der Atonaliker. Wann werden endlich einmal die großen und bedeutenden Musikwissenschaftler, deren wir doch eine ganze Reihe an den deutschen Universitäten haben, ihre Stimme erheben und sich solchen Mißbrauch ihrer prächtigen Forschungsergebnisse verbitten?

Königliche Schauspiele.

Montag, den 18. Juny 1821.

Im Schauspielhause.

Zum Erstenmale:

Der Freischütz.

Oper in 3 Abtheilungen (zum Theil nach dem Volksmährchen: Der Freischütz), von F. Kind. Musik von Carl Maria v. Weber.

Personen:

Zu dieser Vorstellung sind nur noch Parterre-Billets à 12 Gr. und Amphitheater-Billets à 6 Gr. zu haben.

Anzeige.

Im Opernhause: Der Jude, Schauspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Englischen des Cumberland. Hierauf: Der Nachtwächter, Posse in 1 Aufzug, von Th. Körner.

Dienstag den 19. Juny Im Opernhause: Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in 5 Abtheilungen, von Schiller.

Bekanntmachung.

Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Der Theaterzettel der Uraufführung des „Freischütz" (verkleinert)

Daß die Gedenkfeier zum hundertsten Todestage Carl Maria von Webers gerade in unsere Tage fällt, mutet uns fast wie ein Scherz an. Wohl selten war ein Künstler so erfüllt vom Werdenden seiner Zeit und ganz unbelastet von allem Rückschauenden wie Weber, hinter dem sogar schon Beethoven so weit zurücklag, daß er ihn sich erst mit der wachsenden Reife erobern konnte. Als er den Freischütz schrieb, war das deutsche Opernwesen aus anderen Gründen als heute ebenso verfahren wie jetzt. Mit einem Schlag, mit der Berliner Uraufführung war aber der Morgen da. Eine von aller Spekulation himmelweit entfernte Tat hatte uns gerettet. Jeder Takt der drei großen Weberschen Opernpartituren weist in die Zukunft. Nichts dagegen ist schwerer als die Herkunft seines Stiles historisch zu erklären. An Originalität ist ihm nur einer ebenbürtig, sein Jünger und sein geistiges Kind, Hector Berlioz. Käme aber Weber heute mit seinem Freischütz, so würde ihn die Schulmeisterei unseres Kunstbetriebes erwürgen.

Als der Berliner Intendant Graf Brühl sich an Weber wandte, um sich von ihm eine Oper zur Eröffnung des von Schinkel neuerbauten Schauspielhauses zu erbitten, ahnte er gewiß nicht, welcher welthistorischen Tat er damit die Hand lieh. Aber die Intendanten der alten Schule haben manchmal Instinkte gehabt, die doch wohl tiefer verankert waren, als daß man vom Körnerfinden des blinden Huhnes reden dürfte. Hätte der gute Graf sich aber mit Operngalvanisierungen beschäftigt, hätte er dem Lebenden nicht durch den Einsatz seiner Persönlichkeit und seiner Mittel Mut gemacht, so würde Weber, der damals an den reaktionären italienisierenden Opernintrigen Dresdens fast im Begriff war, zugrunde zu gehen, vielleicht seinen Freischütz nie vollendet haben. Jede Unterstützung von Bestrebungen nach Art der Händel-Renaissance ist Mord am keimenden Leben. Zehn zunächst ergebnislose Unterstützungen von aufstrebenden Lebenden, zehn Nieten und Durchfälle von Talenten sind verdienstvoller als ebensoviele glückliche Ausgrabungen, die doch stets nur zur Folge haben können, daß das Publikum den Respekt vor den Lebenden immer mehr verliert. Wenn es darauf ankommt, einem echten, wenn auch vielleicht erst in weiter Zukunft sich vollendenden Talent den Weg zu ebnen, muß, das sei einmal mit allem Nachdruck ausgesprochen, selbst unsere ganze Klassikerherrlichkeit dahinter zurückstehen.

Das können wir von der Weber-Gedenkfeier lernen! Und vielleicht noch ein anderes: wie man über Lebende Kritiken zu schreiben hat, auch dann, wenn sie nur Hoffnungen und bescheidene Mitstreiter im Kampf um das Neue sind.

Wie viele Kritiker besitzen Webers gesammelte Schriften in ihrer Bibliothek? Wer hat sie gelesen, wer aus ihnen gelernt? Es ist viel weniger bedenklich, sich aus Liebe und Begeisterung zu blamieren, als aus Haß und Ressentiment. Wer für die Lebenden eintritt, kann nur Glaubensbekenntnisse ablegen, nicht aber historisch wertvolle Urteile abgeben. Weber hatte immer den Mut des Bekenntnisses. Es wurde ihm von der zunftgerechten Presse stets verübelt, wenn er seine berühmten Ein-



Carl Maria von Weber

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage

führungen zu seinen Opernpremieren schrieb. Man verzieh ihm nicht, daß er vorgreifend das Urteil der offiziell berufenen Richter mundtot machte. Die Verhältnisse im Kunstleben waren aber auch damals noch etwas anders gelagert: eine starke Persönlichkeit konnte noch mutig sein, weil sie mit einer großen Wahrscheinlichkeit darauf rechnen konnte, die Potenten auf ihrer Seite zu haben.

Eine Einführung in den „Freischütz" / Von Leopold von Strom

Siehe, nun lässet dir der Brite Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche, dem du seinen ‚Freischützen' gabest." — Das waren die Worte, welche Richard Wagner am 14. Dezember 1844 in seiner Rede am Grabe Carl Maria von Webers gebrauchte, als man dessen Leiche von London nach Dresden überführt hatte. Einst staunte die Welt, daß in der deutschen Sprache solche Fülle von gesanglichen Schönheiten sich darstellen ließ, denn nach einem Ausspruch Voltaires sollte sich das Deutsche eigentlich nur für die Pferde eignen. Da kam Weber und setzte alle Hoffnungen der deutsch denkenden Komponisten in die Tat um. Noch war kaum der Schlachtendonner der Napoleonischen Kriege verhallt, als diese Oper geschaffen wurde, welche gleich einem geheimnisvoll duftenden Waldstrauße uns so recht deutsche Charaktere und deutsches Wesen in seiner Urform vor Augen führt.

Ich möchte an dieser Stelle die Worte Wagners anführen, in welchen er, der damals in Paris verarmte und unbeachtete deutsche Musiker, seine Gefühle in hingebendster Anerkennung über den Freischütz äußerte, als er, fern vom Vaterlande, am Strande der Seine dieses Werk wieder sah, als dieselben Töne sein Ohr berührten, denen er einst als Junge im Alter von 9 Jahren ergriffen lauschte:

„O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, und wäre es nur, weil auf deinem Boden der Freischütz erstand. Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den Freischütz liebt, das noch heute, im reifen Mannesalter, an die Wunder der naivsten Tage glaubt, das noch heute die süß geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! — Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei, du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn es Sieben schlägt! — Wie ist der glücklich, der versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann."

Der Mann, der diese Worte schrieb, er war aus den Jugendjahren längst heraus, er war selbst reifer und umsichtiger in seinem Schaffen geworden. Aber dennoch zog es ihn stets und stets wieder zu jener ersten Jugendliebe in der Musik zurück, zu jenem Tage, da er als Neunjähriger in Dresden unter Webers persönlicher Leitung das erstemal den „Freischützen" hörte. Und jener alles bisher Dagewesene übertreffende Beifall, er hallte noch heute im Herzen Wagners wider.

Und wenn wir uns selbst fragen, warum auch noch heute, in der Zeit der oberflächlichsten Operetten, der seichtesten Schlagermusik auf uns immer wieder „Der Freischütz" seine alte Zugkraft ausübt, obgleich doch bereits mehr als 100 Jahre vergangen sind, seit man am 18. Juni 1821 zum ersten Male diese Webersche Oper aufführte, so hängt dies halt mit dem wunderbaren Zauber zusammen, der über dieser Musik ausgebreitet liegt. Was den kunstliebenden Hörer heute an einem Wagnerschen Musikdrama so begeistert, hier ist der Kernpunkt, aus welchem die Urentwicklung des deutschen Wesens in der Musik entstand, zu finden.

So sehr sich auch stets das deutsche Publikum den Neuaufführungen der Werke seiner größten Meister ablehnend gegenüber verhielt, so hart auch die Komponisten mit allen Unbilden des Lebens ringen mußten, um überhaupt ihren Werken Geltung vor den Augen der Menge zu verschaffen, der Freischütz bedeutete eine der wenigen Ausnahmen, bei denen ein fast enthusiasti-



Henriette Sontag
die berühmte Sängerin, feierte in Webers „Freischütz" und der „Euryanthe" ihre ersten Triumphe

scher Beifall den Meister für seine Mühen lohnte. — Weber hatte mit dieser Musik aber auch Herz und Gemüt aller Deutschen getroffen. Denn die Charaktere der Handlung versinnbildlichen im Verein mit der Musik ja nur die deutsche Urwüchsigkeit im vollsten Sinne.

Wen überläuft es nicht wie ein leiser Schauer, wenn nach dem Verklingen des Hörnergesanges in der Ouvertüre das helle C dur in das leise Schicksalsgrollen der c moll-Akkorde übergeht, die bald darauf zu dem Verzweiflungsgesange des Max überleiten: „Doch mich umgarnen finstre Mächte, mich faßt Verzweiflung, foltert Spott, dringt denn kein Strahl in diese Nächte? — Herrscht blind das Schicksal? — Lebt kein Gott?" — Und dann wieder hören wir die satanische Lust Caspars aus den heftig skandierten Achtelnoten heraus, dem aber schnell der Liebesgesang Agathens folgt. Da ist kein Machwerk einer Uebersetzung aus fremder Sprache, kein Gefühl ausländischer Komponisten oder Dichter — nein —, deutsch, urdeutscher Art ist alles in dieser Oper von der ersten bis zur letzten Note! —

Im ersten Akte bieten die Musiknummern herrliche Stellen an Lyrik und Handlung dem Hörer. Es sei hier nur an die große Arie Maxens und an den voraufgehenden Tanz der Bauern erinnert; und dann, gegen das Ende des ersten Aktes das Eingreifen der dunklen Mächte, durch die visionenhafte Gestalt Samiels angedeutet. — Im zweiten Akte sehen wir zunächst die stille Jägerstube auf Ritter Kunos Erbförsterei vor uns. Und hier kommen dem Zuhörer gar viele Melodien zu Gehör, die er schon längst, längst aus seinen Kindertagen kennt. Denn wem wäre wohl heute noch das Gebet Agathens fremd? — „Leise, leise, fromme Weise". Oder wer erinnert sich nicht gerne an Aennchens munteres Lied: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen". — Dann wieder ein großes Terzett, dem das Finale des zweiten Aktes folgt: „Die Wolfsschlucht". — Hier haben wir nun die Romantik des Mittelalters in reinster Farbe. Alles, was die Menschen jener Jahrhunderte sich an Höllen- und Geisterspuk in ihrer Phantasie ausmalten, das sehen wir vor uns. Und damit hat auch gerade Carl Maria von Weber sich als Uebergänger zur romantischen Musik erklärt. Was an leidenschaftlichem Zauber überhaupt in der Musik darstellbar war, hat der Komponist hier zusammengerafft, um recht scharf den Guß der sieben Freikugeln als Schicksalsmotiv der Handlung zum Ausdruck zu bringen. Und dann wieder kehrt mit Beginn des dritten Aktes der Frieden in die Musik zurück. Es kommt zunächst das Gebet Agathens: „Und ob die Wolke sie verhüllte, die Sonne bleibt am Himmel stehen!" — Dann aber läßt der Komponist schnell Arie und Romanze des Aennchen folgen: „Einst träumte meiner sel'gen Base". Und gleich daran schließt sich das weltbekannte Lied vom Jungfernkranz an, welches wohl in jeder Schule und in jedem Hause gesungen wird. In einem prachtvollen, abwechslungsreich abgetönten Finale, welches der große Chor einleitet: „Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen, wem sprudelt der Becher des Lebens so rein?" leitet dann die Handlung zum Schlusse hin.



Szenenbild aus Webers „Euryanthe" im Dresdner Königl. Opernhaus mit Wilhelmine Schröder-Devrient
Nach einer Zeichnung von Lyser Anfang der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts

Wenn schon Weber dadurch, daß er gerade nach Zeiten rohester, fremder Willkürherrschaft dem Volke den „Freischützen" gab, dem deutschen Volke die deutsche Musik wieder zu Gemüte führte, so konnte er seines Erfolges um so sicherer sein, als er sich sagen mußte, daß eben derartige Melodien infolge ihrer urwüchsigen, schlichten und doch künstlerisch so wertvollen Art am ehesten ihm die dauernde Liebe des Vaterlandes sichern würden.

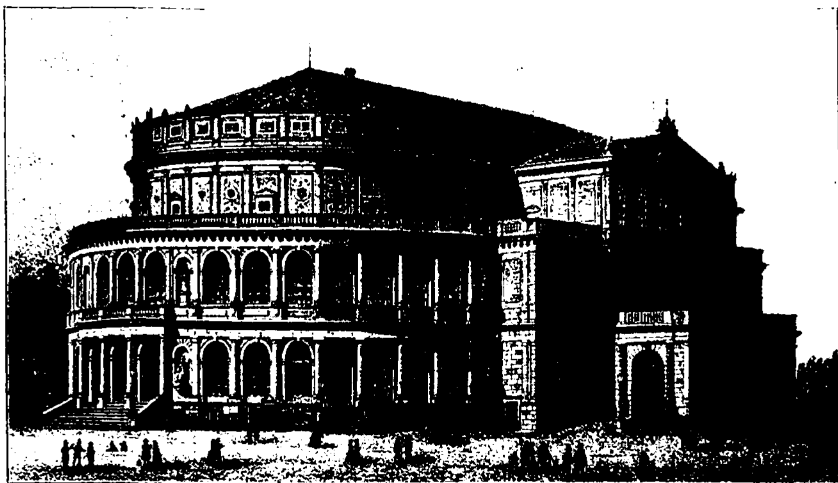
Hier fand sich das Gemüt der breiten Volksmenge in seinen lebensgetreuen Spiegelbildern wieder, hier hörte, empfand und sah der Einzelne, was er wohl selbst in einsamen Wäldern, auf stillen Berghalden und in wilden Gebirgen träumte. Hier wurden Melodien, welche wohl

schon lange unerkannt und unbewußt in der Brust einzelner Menschen schlummerten, zum Leben wachgerufen. Der Deutsche fand deutsches Wesen wieder. Und Goethes Wort paßt wohl recht als Motto für den Tag der Uraufführung, den 18. Juni 1821: „So rissen wir uns ringsherum von fremden Banden los; Nun sind wir Deutsche wiederum, nun sind wir wieder groß". —

Wie schon erwähnt, lehnte ein nicht endenwollender Beifall und Jubel den Komponisten für seine Schöpfung. Und wie echt und deutsch Weber empfand, das zeigt sich wohl auch am besten darin, daß er es gewesen ist, welcher Körners Liedersammlung „Leyer und Schwert" komponierte. Erinnert sei nur an die zwei Lieder: „Du Schwert an meiner Linken" und „Lützows wilde, verwegene Jagd". Wundern wir uns da, daß Wagner, der ja auch das deutsche Wesen über alles liebte, daß später der Bayreuther Meister noch in seinen älteren Jahren an Webers Kompositionen festhielt, daß er noch oft als alter Mann im Kreise seiner Familie erzählte, wie er als Schuljunge mit seiner Schwester Johanna am Fenster der elterlichen Wohnung stand und begeistert zu ihr flüsterte, als Weber über die Straße zur Probe nach dem Opernhaus ging: „Du, Hann, da geht der größte Mann unseres Jahrhunderts", daß er bei anderer Gelegenheit, als er dann Weber am Dirigentenpulte inmitten seines Orchesters stehen sah, in die begeisterten Worte ausbrach: „Nicht Kaiser und nicht König, aber so dastehen und dirigieren!" —

Und welche wunderbare Fügung des Schicksals war es, daß gerade er, welcher einst als Schulknabe Weber am Dirigentenpult in Dresden sah, daß es Richard Wagner selbst sein sollte, welcher dann in den Wintertagen des Jahres 1844, als er selber den Dirigentenposten am Dresdener Hoftheater innehatte, auch die letzten sterblichen Ueberreste des inzwischen längst Dahingeschiedenen aus Londons fremder Erde in die Heimat überführen ließ.

Unter Reissigers Leitung wurden Klänge aus Weberschen Opern gespielt, als der Trauerzug vom Elbestrande sich dem Kirchhof zubewegte. Und welche höhere Ehrung hätte dem toten Meister zuteil werden können, als daß Wagner, dessen Ruhm allgemach gleich einem glänzenden Stern am Himmel zu strahlen begann, nun dem von ihm seit seiner Kindheit so herzlich verehrten Meister die Worte nachrief: „Siehe, nun lässet dir der Brite Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche, dem du seinen Freischützen gabest!" „Du bist ein Tropfen deutschen Blutes, ein schöner Tag aus dem Leben des



Das alte Königl. Opernhaus in Dresden, an dem Weber als Kapellmeister wirkte

deutschen Volkes!" — Ja, unser aller Eigentum ist der Freischütz geworden, unser aller Eigentum für alle Zeiten. Mag der Wechsel der Weltgeschichte uns bringen was er will, eines können uns die Menschen niemals nehmen, das Bewußtsein unseres geistigen Könnens und den Wert jener Schöpfungen, deren Unsterblichkeit für alle Zeiten verbürgt ist, die wir aber stets bewundern dürfen, in dem Bewußtsein, daß es unsere Meister, daß es Kinder unseres Volkes waren, welche uns diese herrlichsten Edelsteine deutscher Musik zu eigen gaben! . . .

Carl Maria von Weber im Roman und in der Novelle

Von Studienrat Dr. PAUL BÜLOW (Lübeck)

Im „Morgenblatt für gebildete Stände" vom 27. Dez. 1809 erschien ein „Carl Maria" unterzeichneter Beitrag „*Fragment einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird*". Diese Veröffentlichung ist der Urdruck eines Abschnitts aus Webers Romanfragment „*Künstlerleben*" (verfaßt während der Jahre 1809—1820), das Theodor Gall zum erstenmal vollständig in der von ihm besorgten Ausgabe der Weberschen Schriften (1826) mitteilte. Dieser beachtenswerte Entwurf seines schon im Jahre 1810 von Cotta zum Verlag angenommenen, dann aber doch nicht vollendeten autobiographischen Romans belehrt uns, daß wir dem Freischütz-Komponisten auch *den* musikalischen Roman zu verdanken gehabt hätten. Die mehrfach überarbeiteten Entwürfe der gedanklichen Aufzeichnungen für den nach Jean Paulschem Muster geplanten Roman ergeben ein für Webers Innenleben höchst bedeutungsvolles Selbstbildnis des Meisters. Köstlich hinsprudelnde, humorvolle Szenen wechseln



Das Weber-Haus in Hosterwitz bei Dresden, in dem zum größten Teil die Opern „Freischütz“, „Euryanthe“ u. „Oberon“ entstanden

mit geistreichen musikalischen Plaudereien. Aber das Wertvollste bietet Weber für uns doch in denjenigen Kapiteln, wo er seinen Helden über Kunst und die Ziele künstlerischen Strebens überhaupt sein Tiefstes verkünden läßt. Da ringt sich dann wohl einmal der Seufzer empor: „Welches Leben ist wohl erfüllter mit widerlich kleinen Zufällen und Erbärmlichkeiten als das eines Künstlers? Frei, wie ein Gott sollte er dastehen, im Gefühle seiner Kraft und gestählt durch die Kunst. Sein dünkt ihm die Welt, solange er sie nicht wirklich betritt. Hin und verschwunden sind alle diese Träume und Kräfte, befindet er sich im schalen Wirkungskreise der Alltagsmenschen.“ — Schon zu Lebzeiten Webers fanden die damals veröffentlichten Bruchstücke seines jetzt in maßgeblicher Textfassung in der von Georg Kaiser veranstalteten kritischen Ausgabe der Weberschen Schriften (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921) am leichtesten zugänglichen Romans die Zustimmung namhafter literarischer Persönlichkeiten. So urteilt Karl Förster in der angesehenen Dresdener Abendzeitung (1821): „Es (die Bruchstücke) sind tiefe Blicke in das Leben oder vielmehr geniale Griffe aus dem Leben, aus der eigenen Brust des vielerfahrenen Künstlers.“ — Ihrem Ideengehalte nach ist Webers im Frühjahr 1818 geschriebene kleine Novelle „Der Schlammbeißer“, die eine Episode aus dem Leben eines verbummelten Studenten schildert, mit dem Romanentwurf verwandt, da auch sie Erinnerungen und Reiseerlebnisse aus des Meisters buntbewegtem Jugendleben anklingen läßt.



Gartenansicht des Weber-Hauses in Hosterwitz

Heribert Rau (geb. 11. Febr. 1813, gest. 26. Sept. 1876) muß das Verdienst zuerkannt werden, als erster neben Mozart (1858) und Beethoven (1859) auch Weber in einem 1865 erschienenen Roman behandelt zu haben. Raus Musikerromane sind aber inmitten seiner ungeheuer fruchtbaren theologischen und belletristischen Schriftstellerei unleugbar ein sehr unerfreuliches Kapitel. Wenn ihm auch echte Begeisterung für die erhabenen Güter der Menschheit die Feder führte, so sind seine Musikerromane doch in ihrer anfechtbaren Mischung von Wahrheit und Dichtung — im Gegensatz zu seinen formgewandten und sinnvollen, heute allerdings vergessenen Gedichten — ohne poetische Tiefe und plastisch gestaltende Formkraft verfaßt.

Raus im biographischen Teil völlig unzulänglicher, in seinen kulturgeschichtlichen Abschnitten jedoch fesselnd geschriebener Weber-Roman setzt ein mit der Schilderung eines prunkvoll üppigen Hoffestes auf der Solitude bei Stuttgart, an dem Weber als einundzwanzigjähriger Geheimsekretär des Herzogs Louis von Württemberg teilnimmt. Wir sehen den jungen Weber im Strudel jenes tollen Hoflebens und im Kreise des flatterhaften Komödiantenvolkes ernsten Gefahren ausgeliefert, bis nach einem leichtsinnig verübten Streiche eine kurze Kerkerhaft die große sittliche Wandlung, dazu den Bruch und die Lösung von der gleißenden Hofwelt herbeiführt. Wir folgen dem jungen Meister in die sorglos heiteren Darmstädter Tage und die frohe Ungebundenheit einer abenteuerreichen Reisezeit. Auch die bewegten Jahre in Frankfurt, Prag und Dresden ziehen an uns vorüber. Webers erschütterndes Ende in London ist der Ausklang des Romans.

Die biographische Grundlage des Rauschen Buches ist M. M. v. Webers allerdings oft mehr als erlaubt benutzte und stellenweise wörtlich übernommene (vgl. dafür vor allem den Abschnitt der Schilderung der politischen Zustände Württembergs um 1807) dreibändige Lebensbeschreibung seines Vaters. In der kühnen Ausmalung der Liebesabenteuer Webers läßt Rau seiner reich blühenden Phantasie freien Lauf. Auch in den seichten moralisierenden Exkursionen und in den häufig wiederkehrenden Landschaftsbeschreibungen läßt sich der Verfasser in behaglicher Weitschweifigkeit vernehmen. Niemals aber dringt er zu einer tiefer erfassenden Charakteristik der Persönlichkeit und der Werke seines Helden hindurch. Für uns hat also sein Buch nur noch historisches Interesse.

In einer der drei musikalischen Geschichten seines Bändchens „*Lockung des Lebens*“ (Leipzig 1924) führt uns *Kurt Arnold Findeisen* in das idyllische, eine Stunde von Dresden elbabwärts gelegene Dörfchen Hosterwitz, wo Weber, mit seiner Gattin vereint, bei wohlgemutem Schaffen köstliche Sommertage genießt. Hier arbeitete der Meister am „Freischütz“, und wuchernde Notenbüschel waldgrüner, naturnaher Musik wachsen dem Werk im Hosterwitzer Holunderhäuschen zu. Am Tage eines wundersam genossenen Sommerrausches läßt Weber die überschwengliche Bewegung seines Innern aus sich herausschäumen und bringt an jenem wonnetrunkenen 28. Juli 1819 das Rondo für Pianoforte „Aufforderung zum Tanz“ zu Papier, dessen Musik Findeisen zu einer reizvollen, bildkräftig geschauten poetischen Ausdeutung anregt.

Elise Polkos belanglose Skizze „*Schneeglöckchen*“ (aus den „Musikalischen Märchen, Phantasien und Skizzen“, Leipzig 1859) schildert die Entstehung des Liedes vom treuen Schatz auf der Wanderschaft nach dem leidvollen Schicksal einer Müllerstochter aus dem Plauenschen Grunde, die den Meister während der Dresdner Zeit jahrelang in den ersten Tagen des Lenzes mit einem Strauß Schneeglöckchen, seinen Lieblingsblumen, erfreute.

Dies wären die mir bekannt gewordenen dichterischen Darstellungen aus Kunst und Leben des Freischütz-Schöpfers im Roman und in der Novelle, zu denen nun noch jene Erzählungen zu rechnen sind, in denen Webers Gestalt nur episodisch auftritt.

In *Johann Peter Lysers* Novelle „*Der Meister und der Maestro*“ (veröffentlicht im „Orpheus“, Musikalisches Taschenbuch für das Jahr 1841, herausgeg. von Aug. Schmidt, Wien) kommt Weber zur Weihnachtszeit des Jahres 1819 in ein holsteinisches Städtchen, wo er einer Aufführung der „Schöpfung“ von Haydn beiwohnt. Der in dieser Aufführung ehrenvoll mitwirkende junge Johannes (des alten Stadtmusikers Frohmuth Sohn, in dem sich Lyser selber zeichnet) trifft Weber dann zwei Jahre später in Gesellschaft von Hoffmann und Devrient nach der Aufführung des „Freischütz“ in Berlin und berichtet ihm seine traurigen Schicksale. Wie hier, ist auch die Handlung der anderen Lyserschen Novelle „*Weber und die erste Aufführung des Freischütz in Berlin*“ (erschienen im „Theater-Telegraph“, herausgeg. von A. Prix, Wien 1849, No. 3—5) freie und zumeist sehr kühn schweifende Phantasie des Verfassers. Beide Erzählungen haben weder inhaltlichen noch künstlerischen Wert und mußten nur der Vollständigkeit halber miterwähnt werden.

Zu genau derselben Zeit, wo Dresden den Sarg des Meisters zum zweiten Male in die Gruft senkt, betritt Robert Schumann mit Weib und Kindern zuerst seine neue Dresdner Wohnung. So würdigt denn auch *Kurt Arnold Findeisen* als Dichter des zweibändigen Schumann-Romans „*Der Davidsbündler*“ in allen Einzelheiten die Teilnahme Dresdens bei der Heimholung der Leiche Webers, die 18 Jahre in London geruht hatte. Packend ist hier die Gestalt des jungen Wagner während seiner hinreißenden Rede am Grabe des von ihm seit Knabentagen so tief verehrten Meisters gezeichnet.

Auch *Hans Teßmer* gedenkt in seiner Schumann-Erzählung „*Der klingende Weg*“ der feierlichen Beisetzung Webers in deutscher Erde, deren Waldzauber dieser Meister im „Freischütz“ so unvergänglich verherrlichte. Und wir hören dann, daß Webers Witwe stets ein lieber und hoher Gast im Schumannschen Hause war: „Wenn sie erschien, geriet Robert noch einmal in seine alte Schwärmerei und wenn er ihr die Hand drückte, so tat er es in dem festen Glauben, daß sie noch ein lebend Teil des bewunderten Toten sei.“



Totenmaske Webers

Und schließlich vergißt *Zdenko v. Kraft* im ersten Bande („Barrikaden“) seines Wagner-Romans nicht die wichtige Tatsache, daß es Webers Witwe war, die bei Wagners Entscheidung, die angebotene Hofkapellmeisterstelle in Dresden anzunehmen oder nicht, den Schöpfer des „Rienzi“ beschwor, den verwaisten Posten einzunehmen, damit der Geist des Toten ein neues Leben gewinne. Im treuen Gedenken an den Heros seiner Jugend und mit dem Vorsatz, Webers Werk fortzusetzen, trat Wagner dann das verantwortungsvolle Amt an.

In *Karl Demmels* Lortzing-Skizze „*Himmlische Musik*“ (aus dem Buche „Vom Erleben deutscher Gestalten“), die von des Meisters letzten Erdenstunden erzählt, treten Beethoven und Carl Maria v. Weber als Traumgestalten an das Bett des Sterbenden.

Des Dichters aber, der Webers Lebensschicksale auf Höhen und in Tiefen in einer würdigen Buchschöpfung erstehen ließe, warten wir noch. Es ist möglich, daß er am Werke sitzt, während diese Zeilen noch geschrieben werden.

Robert Tents: „Die Klänge durch den Wald“

Tanzmärchen von Günter Heß

Uraufführung in Osnabrück

Schon des öfteren hat uns Heß mit seiner aufragenden Tanzkunst Stunden schöner Erlebnisse gebracht. In unermüdlicher Arbeit schafft er an der Gründung einer modernen und guten Tanzbühne und versucht ihr schon jetzt, da diese Tanzbühne noch eigentlich im Entstehen sich befindet, ein Niveau von gewisser Höhe und Beachtung zu geben. Zwar hat er wenig gutes tänzerisches Material am Platze, einige wenige, besser gesagt spärliche Begabungen ausgenommen. Und die junge und begeisterte Schar setzt sich mit mutiger Tatkraft für die Absichten ihres noch sehr jungen Führers ein. Nachdem bei uns die mit redlicher Mühe und gutem Gelingen herausgebrachte Uraufführung des Buches der Tänze von Kallenberg ob ihres kaum zu schätzenden Wertes durchfiel, rüstete Heß die Schar zu einer Uraufführung. Und er selbst lieferte dafür ein Tanzmärchen, welches in dem Gehalt jenen frischen Duft und jene duftige Atmosphäre eigen hat, der an den Volksmärchen so ungemein bestrickt und fesselt. Aber sieht man sich die Sache ein wenig genauer an, so kommt man zu der schmerzlichen Ueberzeugung, daß Heß sich leider zu stark im Episodischen einiger Belanglosigkeiten ergeht und dadurch die schön angesetzte Kurve dramatischer Geschehnisse oft so bedenklich fällt, daß sie sich kaum wieder aufzuschwingen vermag. Noch dazu ist die etwas reichlich lyrisch veranlagte Natur Heß' wenig geeignet, die Wirkung stärkerer Kontraste in dieses gewiß schöne Märchen hinein zu bringen. Das ist ein sehr bedauerlicher Schaden. Aber Robert Tents, der eine sehr wirkungsvolle Musik zu diesem lyrischen Märchen schrieb, bewies eine starke Einfühlungsgabe in den Stoff der Dichtung, denn gerade dieser Duft des Märchenhaften ging insonderheit von der sehr ansprechenden und anspruchslosen Musik aus, die sehr fließend und schön melodisch geschrieben war, ohne allerdings davon zu überzeugen, daß Tents eine stärkere Begabung sei. Noch dazu ergeht er sich in seiner Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit so sehr im Rückschauenden, daß man der Musik kaum interessante Seiten abgewinnen kann. Aber im Rahmen des Getanzten kam dieses Manko, das an sich, wenn man die Musik eigen werten will, getrennt von der Poesie des Märchens, immerhin recht beträchtlich war, kaum zu unangenehmen Auswirkungen der Langeweile, da Heß mit seiner Schar das Spiel so fesselnd und wirkungsvoll zu gestalten vermochte, wenngleich auch hier gesagt sein muß, daß Heß trotz manchmal sehr schöner Momente nicht über eine konstruierte Nachahmung Labanscher Bewegungsspiele im Technischen hinauskam; zum Schaden des Gesamtbildes, welches doch ein sympathisches und günstiges blieb. *Hans Paul Passoth.*



Weber-Denkmal im Weber-Hain zu Eutin

*

Manfred Gurlitt: „Wozzek“

Musikalische Tragödie

Uraufführung in Bremen

Aus dem Büchnerschen Fragment hat Gurlitt 18 Bilder für seine Oper verwandt, die in ihrer knappen Form grelle Schlaglichter auf das Seelenleben Wozzeks werfen. Als einleitenden und ausklingenden Gedanken in dem hinzugefügten Epilog setzt er „Wir arme Leut“, gewissermaßen als unterbewußte Ahnung zunächst Wozzeks und nachher des teilnehmenden Volkes. — Die Partitur enthält vorzugsweise Kammerorchester in modernster und durchaus linear geführter Komposition. Jedes Bild ist auch in der Musik für sich verwendbar und hat seine eigene Orchesterfarbe. Dabei werden die charakterisierenden Instrumente sehr wirkungsvoll eingeführt; z. B. im Tambourmarsch, in der Eifersuchtsszene, Stimmung auf freiem Feld, Tanzbild u. a. Die Grundformen sind: Fugato, Passacaglia, Marsch, Arie, Walzer, One-Step, Ostinato, Canon. Die menschliche Stimme tritt als Orchesterinstrument des öfteren auf, sowohl Solo als auch im Chor, z. B. Sopranstimmen als Untermalung der Liebesbrunst Maries, Männerstimmen am Anfang „Wir arme Leut“. Eine neue Farbe erzielt Gurlitt in dem Vie-bra-cello, unisono geführte Solovioline, Solobratsche und Solocello. Durch die satte Celloresonanz erzeugt dies Instrument fast mystische Stimmungen (Vor der Stadt, Freies Feld, Am Teich).

Die Behandlung des Bühnenbildes und des Orchesters ist operndramaturgisch ein ausgesprochener Gewinn. Trotz der so befemten atonalen Palette herrscht Klarheit, Durchsichtigkeit und fabelhafte Treffsicherheit in der Charakteristik jeder Szene. Jedes Wort auf der Bühne ist verständlich. „Los vom großen Orchester“, das oft mit seiner Masse alles erdrückt, das ist hier die Losung. Ich denke es mir wunderbar, in dieser Form ein Shakespearesches Lustspiel zu bearbeiten.

Die Aufführung stand unter einem guten Stern. Die außerordentlich schwierigen Partien wurden glänzend bewältigt. Voll des Lobes muß man sein über die Darstellung des Wozzek durch Theo Thement und der Marie durch Maria Hartow, der Eigentümerin des Werkes. *Heinz Bergmann.*

MUSIKBRIEFE

Breslau. (Konzerte.) Der Rückblick auf die „Saison“ muß summarisch ausfallen. Den Vortritt lasse ich, wie immer, dem Orchesterverein, dem das Schlesische Landesorchester mit seinen Dirigenten Prof. Dohrn, Behr und Mundry verpflichtet ist. Dohrns Spielplan wies elf Neuheiten auf, darunter acht modernste. Die Sorge dafür, daß dem Publikum auch die Irrungen und Wirrungen der „Jüngsten“ bekannt werden, ist die löbliche Erfüllung einer kunstgeschichtlichen Pflicht; empfehlenswert ist dennoch eine Zurückdrängung „extrem atonaler“ Werke zugunsten „normaler“, die auch neu und modern, doch hier noch unbekannt sind. Am ersten Abend hörten wir „I pini di Roma“ von Respighi; die rein musikalischen Werte dieses hörenswerten Nachzüglers des Impressionismus stehen auf einer mittleren Höhe. Im dritten Konzert wurde der nach Poelzigs Entwürfen umgearbeitete und geschmackvoll ausgestattete Konzerthaussaal ein-

geweiht. Das Podium ist ein sehr steiler Terrassenbau. Die sich hieraus ergebenden akustischen Mißverhältnisse wurden allmählich gemildert. Der Spieltisch des Organisten befindet sich im Orchester. Die neuen Beleuchtungskörper benutzte man zu chronischen, ganz unverständlichen Lichtspielereien, auf die man, vielleicht unter dem Drucke meiner unermüdlichen Verspottungen des Lichtorakels, schließlich verzichtete. Aus der Neuheitenreihe greife ich noch die folgenden heraus. Honeggers sinfonische Hymne auf die Lokomotive vom „Typ Pacific, Marke 231 für Gütereilzüge" ist eine „Bewegungsstudie", deren lokomotivisch-musikalische Dampfkraft ich vielleicht besser beurteilen könnte, wenn ich Diplomingenieur wäre. Kletzkis „Vorspiel zu einer Tragödie" verspricht zuerst viel durch tragische Melancholie und leidenschaftliche Ausbrüche entfesselter Schicksalsmächte, wird aber später lärmreich und phrasenhaft. Die C dur-Sinfonie Op. 42 von Ambrosius leidet an zu grellen Farben, schroffen Stilgegensätzen und Explosionen gehäuften Zündstoffes. Wenn sich der junge Ambrosius demaskieren wollte, würde man einen gut begabten Jünger Pfitzners erkennen. Das Divertimento für acht Blasinstrumente von dem hier längst vorteilhaft bekannten Wiener Komponisten Hans Gal ist ein anregendes, in der Rhythmik, Harmonik und Stimmführung apart wirkendes Stück; aber dieses Schiffchen, an dessen Steuer man übrigens Reger und Strauß zuweilen sitzen sieht, hat keinen großen Tiefgang. Hindemiths „Konzert für Orchester" hat geistreiche Züge, witzige Einfälle und einen grotesken, arroganten Schmiß, aber ich lehne es dennoch ab. Vier Sätze von dieser posierend exzentrischen Art ohne einen Appell an das Gemüt des Hörers sind unerträglich. Da jetzt alle „Neutöner" in demselben Stile schreiben, kann man nicht einmal mehr von eigener und origineller Art jedes einzelnen dieser Komponisten sprechen. Die Ausführung dieser meist sehr komplizierten Werke zeugte oft von technischen Fortschritten des Schlesischen Landesorchesters. Die stärkste Potenz unter den Solisten dieser Konzerte war Artur Schnabel, der Schwager H. Behrs, des Dirigenten der „volkstümlichen Sinfoniekonzerte". Die erfreulichsten Symptome dieser Veranstaltungen sind die Beobachtungen, daß Behr auf einer immer ansteigenden Bahn vorwärts schreitet und diese Entwicklung auch den Programmen zugute kommen läßt. Das volkstümliche Maß ist längst vergrößert, Neues und Seltenes mit Altem und Erprobtem heilsam gemischt. — Das Schlesische Streichquartett des Orchestervereins hat diesmal nichts Neues aufgeführt. Dem Quartett ist zum Herbst 1926 gekündigt worden, da der Orchesterverein es nicht mehr erhalten kann. Eine besondere Vereinigung will das Quartett aus eigener Kraft erhalten und dabei Hand in Hand mit dem Orchesterverein vorgehen. Die Kammermusik auswärtiger Verbände stand auf hoher Stufe; dafür bürgen schon die Namen Rosé-, Busch-, Klingler- und Böhmisches Quartett. Erfreulicherweise traten auch drei Breslauer Kammermusik-Vereinigungen wieder hervor. Das Hennig-Quartett spielte im 1. Kammerkonzert des „Bundes für neue Musik" mit sicherster Technik fünf „kleine Stücke" von M. Butting. Das sind wirklich nur kleine Stücke, nichtige Kombinationen ohne Erfindungskraft. Frau Hirsch-Kauffmann und die Professoren Bärtich und Wille vermittelten uns in guter Ausführung die Bekanntschaft mit einem eigenwilligen, aber vernünftig interessanten Gränerschen Trio. Die Herren Völkel, Dr. Laserstein und Hosemann heimsten Anerkennung ein mit der Wiedergabe eines Klaviertrios von J. Marx, vornehmer „Unterhaltungsmusik" des sonst tiefer veranlagten Lyrikers. Erwähnenswert ist ein Sinfoniekonzert W. v. Hauenschilds, der mit Bruckner auf gutem Fuße steht. Die hiesigen Solisten sind größtenteils dieselben wie in anderen Musikzentren. Auch hier konzertierten die Pianisten Gieseking (wundervoll), Pembaur, Schwarz, Ansorge (mit stark wechselnden Erfolgsgraden), Frl. Peiser und die Geiger Huberman (der an S. Schultze einen ausgezeichneten Partner hatte), Dahmen (ein bedeutender Künstler), Prihoda (ein virtuoser Feuerwerker) und der rühmenswerte Breslauer Konzertmeister Schätzer. Mehr als die Sensationsabende Battistinis, Schaljapins und des nachlassenden Schlusnus gaben uns die Onegin, die Giannini, die große Vortragsmeisterin Mysz-Gmeiner und der große Vortragsmeister Wüllner (mit seinem feinsinnigen Begleiter Welsch aus der Schule Bertrams). Breslauer „Eigenfabrikat" ist das Schlesische Oratorienquartett der Damen Freund-Mott und Scherbening und der Herren Brauner und Hielscher; es zeichnete sich durch guten Zusammenklang der Stimmen, musikalische Sicherheit, deutliche Textaussprache und abgestuften Vortrag aus. Die Singakademie unter Dohrns Leitung stieg zu den Höhen der Matthäus-Passion und wirkte mit bei den Aufführungen der „Neunten" von Beethoven. Das war der feierliche Ausklang des „offiziellen" Teils der Spielzeit. Die Gastdirigenten Weingartner und Furtwängler werden, leider mit abgespielten Programmen, demnächst als Nachzügler erscheinen. Dr. *Paul Riesenfeld.*

*

Freiberg (Sa.). Das Hauptereignis der diesjährigen Saison war ein Konzert der Dresdner Philharmonie unter Leitung von Siegfried Wagner, das uns Werke von Richard und Siegfried Wagner brachte. Als Solisten wirkten St. Frenkel (Konzertstück für Violine von Siegfried Wagner) und M. Heyne-Francke mit. — Im zweiten städtischen Sinfoniekonzert (Leitung Kapellmeister W. Genßler) hörten wir an erster Stelle Beethovens Ouvertüre zu Koriolan, darauf die Es dur-Sinfonie von Mozart. Solist des Abends war Prof. Fritz v. Bose (Leipzig). Er spielte in hervorragender Weise Beethovens Es dur-Klavierkonzert, sowie eine eigene Komposition „Sinfonische Fantasie", die mit großem Beifall aufgenommen wurde. — Die dritte „Musikalische Morgenfeier" brachte uns zeitgenössische Musik. Das Freiberger Kammertrio Graumnitz-Backhaus-Trinks trug Werke von Julius Weismann und Volkmar Andreä vor und zeigte sich wieder auf der vollen Höhe seines Könnens. Von großer Bedeutung war die solistische Mitwirkung der hervorragenden Leipziger Sängerin A. Quistorp, die, von den Herren Graumnitz und Dehnert feinsinnig begleitet, Lieder von Herm. Unger, R. Stephan und unserem einheimischen Komponisten Max Dehnert sang.
Walter Fickert.

*

Freiburg i. B. An der Oper konnten sorgfältig ausgearbeitete Neueinstudierungen Interesse beanspruchen: „Hoffmanns Erzählungen" und „Madame Butterfly" mit Lucie Delsarta als Antonia und Cho-Cho-San, „Figaros Hochzeit" — haben wir auch kein vollständiges Mozart-Ensemble, so entsprachen doch Link (Gräfin), Dornbusch (Basilio), Fritz von Stuttgart als Gast (Bartolo) allen Anforderungen, Mozartische Schönheit und Klarheit blühte aus dem Orchester (Lindemann) und auch von der Regie (Hadwiger) war die Linie gewahrt. Der zweite und dritte Abend des Rings standen musikalisch hoch, die neuen Bühnenbilder dagegen sind nicht alle zu billigen, so der baumlose, durch Treppenanlagen verunstaltete Walkürenfels. In einer Morgenfeier bot ein Gastspiel des Basler Stadttheaters in gelungener Wiedergabe Ramuz' „Geschichte vom Soldaten" mit Strawinskys humorvoller Musik. Sehr hübsch war die Darstellung Fischerscher Hauskomödien durch Mitglieder der Münchner Kammeroper. — Im Programm der von Lindemann hervorragend geleiteten Sinfoniekonzerte war als Neuheit zu verzeichnen Stravinskys geniale Pulcinella-Suite nach Motiven von Pergolesis „Serva padrona" und die hier noch unaufgeführte Burleske von R. Strauß für Klavier und Orchester (Malata aus Frankfurt). Lubka Kolessa erwies sich für Schumanns Klavierkonzert als geeignetste Interpretin, die technisch reife Riele Queling sprang in Beethovens Violinkonzert für den erkrankten Adolf Busch ein. Seine geistvolle Art des Vortrags widmete Malata in der Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik Stravinsky, der fast klassisch zu



Weber-Büste im Eutiner Schloßgarten

nennenden Sonate in drei Sätzen vom Jahre 1924 und (mit Hilde Bittmann von hier) den keck parodistischen „leichten Stücken für Klavier zu vier Händen", im selben Morgenkonzert brachte er uns Prokoffieffs II. Sonate Op. 12 und V. Sonate Op. 38 in C dur nahe. Das Wiener Streichquartett trat mit bedeutendem Können ein für die Problematik Alban Bergs in dessen Nummer Op. 20 und Kreneks in Op. 3 wie für Tochs gehaltvolles Op. 34. Weniger eindrucksvoll gestaltete sich die Gedächtnisfeier für Busoni (Marie Geselschap). — Die Harmssche Konzertdirektion, deren Festkonzert zum 25jährigen Jubiläum der unvergeßliche Brodersen mit seiner Tochter Linde den warmen Ton der Begeisterung verlieh, blieb auch in diesem 50. Zyklus ihrer Tradition in Veranstaltung guter Konzerte treu. Es sei davon der Abend Edwin Fischers erwähnt, der unter Mitwirkung seiner Schülerinnen Alida Hecker (Freiburg), Gertrud Bamberger, der Basler Altistin Frida Dierolf und eines Basler Kammerorchesters Werke von Vivaldi und Bach, darunter das selten gehörte Konzert d moll für drei Klaviere mit Streichorchester zu bewegtem Erklingen brachte. Dr. *Sexauer*.

*

Krefeld. Im vierten städtischen Kammermusikkonzert musizierte das einheimische Quartett der Herren F. und G. Peter, Oudille, Drebert, und zwar führten sie gemeinsam mit dem Cellovirtuosen Bertram das große C dur-Quintett von Schubert Op. 163, sowie gemeinsam mit dem Klarinettevirtuosen Buthmann das bekannte Klarinettenquintett in A dur von Mozart vor. Zwischen beiden Werken erklang das Trio a moll Op. 77 b von Reger. — Im fünften eigenen Kammermusikabend setzte das Peter-Quartett mit wachsendem Erfolg sein Programm fort, das die Wiedergabe sämtlicher Streichquartette Beethovens vorsieht. — Friedrich Brodersen aus München verschaffte im fünften städtischen Kammermusikkonzert seiner zahlreichen Gemeinde einen letzten und hohen Genuß mit der meisterlichen Wiedergabe einer Reihe von Gesängen Schuberts, Schumanns und Hugo Wolfs. (Siehe unten: Wagners „Meistersinger!) Linde Brodersen (seine Tochter) war eine ausgezeichnete Begleiterin. — Interessant war die Gegenüberstellung Brodersens mit Heinrich Schlusnus von der Berliner Staatsoper, der wenige Wochen später einen eigenen Lieder- und Arienabend gab. Brodersen war stimmlich sehr auf haushälterische Einstellung angewiesen, was Schlusnus scheinbar nicht nötig hatte. Brodersen war aber andererseits ein durchgeistigter und tiefgründiger Gestalter seiner Gesänge, während Schlusnus als Gestalter versagte, dagegen in Bravourarien ein mittelmäßiges Publikum fanatisch begeisterte. — Das zweite Konzert des Bach-Chores (A. Fischer) brachte prächtig ausgefeilte Madrigale alter Zeiten. Der Geiger Max Menge aus Hamburg vermochte teils ausgezeichnet zu gefallen, teils nicht recht zu überzeugen. — Ein Wohltätigkeitskonzert führte die Geigerin R. Queling wieder einmal nach ihrer Heimat Krefeld. Namentlich im Bach-Spiel konnte sie begeistern. — Der Lehrer- und Lehrerinnengesangverein (H. Langer) ließ in einem Passionskonzert a cappella-Chöre alter und neuer Meister in schönster Abtönung hören. Der Kölner Domorganist H. Bachem spielte Bach, Händel und Reger in virtuoser und urmusikalischer Weise. — Die städtischen Sinfoniekonzerte unter Generalmusikdirektor Dr. R. Siegels Leitung ließen den ausgezeichneten Geiger Prof. G. Kulenkampff aus Berlin mit dem Violinkonzert Beethovens zu Wort kommen, das er in geradezu idealer Vollkommenheit hören ließ. Dr. Siegel interpretierte Berlioz' „Fantastische Sinfonie" in zündender Weise. — In den Konzerten der Konzertgesellschaft machte Dr. Siegel mit den Orchestervariationen Op. 64 von Josef Haas bekannt, die einen nachdrücklichen Erfolg errangen. Beethovens Siebente zündete ebensosehr wie das von der Ukrainerin L. Kolessa gespielte e moll-Klavierkonzert Chopins. Ein Bach-Händel-Abend brachte von ersterem das dramma per musica „Der zufriedengestellte Aeolus", von letzterem das Pastoral „Acis und Galathea" mit den Solisten L. Leonard, S. Luger, L. van Tulder und A. Fischer. — Die Oper zeitigte eine Reihe hochwertiger Aufführungen. An der Spitze sei die festlich-glänzende Wiedergabe der „Meistersinger" genannt, die durch Friedrich Brodersens Mitwirkung (Hans Sachs) eine ganz außerordentliche Höhe erreichte. Brodersen überbot sich selbst. Noch selten ist in Krefeld ein Künstler derart herzlich und anhaltend gefeiert worden wie Brodersen am Schluß der Aufführung, die er in scheinbarer Jugendfrische absolviert hatte. Wenige Stunden darauf war der Meistersänger entschlafen! — An weiteren bedeutsamen Aufführungen seien genannt: Strauß' „Feuersnot", Puccinis „Tosca und Gianni Schicchi, Nicolais „Lustige Weiber", Webers „Freischütz" (übrigens in hervorragend sorgfältiger Ausführung) und einige weitere Opern wie „Rigoletto" usw. Am Pult saßen: Generalmusikdirektor Dr. Siegel, Operndirektor Franz Rau, die Kapellmeister Dr. Fritz Cecerle, Dr. Hans Paulig. *Herm. Waltz.*

*

München. (*Kirchliche und weltliche Musik.*) Zu der traditionellen Palmsonntagsdarbietung der Matthäuspassion in der „Akademie" brachten Karwoche und Ostertage mancherlei neue Kirchenmusik, darunter die eindrucksvolle Uraufführung eines „Stabat Mater" für achtstimmigen Chor von W. Harburger durch den Chorverein von St. Rupert, ein streng kirchliches Werk von herber Ausdruckskraft, harmonisch modernes Empfinden mit archaistischem Tonalitätsgefühl verbindend. G. Kallenbergs danach aufgeführte kleine Passionsmusik „Christi Tränen" für Soli, Chor, Streicher und Orgel ist nicht minder religiös, wenn

Handschrift Carl Maria von Webers

auch nicht so durchaus kirchlich erlebt und musikalisch außerordentlich anziehend, während die vom Ev. Chorverein unter Prof. E. Riemann gebotene Kantate „Golgatha" von F. W. Trautner ohne Anspruch auf Originalität nur durch die Lebendigkeit ihrer Gefühlswerte für sich werben kann. Besonders fesselnd und eindrucksvoll war eine eigenartige Ostermusik des alten H. J. F. Biber (1644—1704) fünfzehn „Mysterien" (aus dem Leben Mariens und Christi) in Sonatenform für Klavier und Violine, Programmmusik im strengen Stil oft von erschütternder Erlebnistiefe und grandiosem dramatischem Aufbau, wenn auch tonal zu sehr gebunden und dadurch mitunter ermüdend. M. Menge (Violine) und H. Reutter am Klavier widmeten sich dem eigenartigen Werk hingebend, der Geiger leider nicht zur wirklich inspirierten Wiedergabe vordringend. Vor der Karwoche lebte der Konzertbetrieb nochmals erstaunlich auf. Man erlebte durch zufälliges Zusammentreffen einen förmlichen Brucknerzyklus, in dem von sechs verschiedenen Sinfonien H. Knappertsbusch die „Romantische" geschlossen und warm empfunden bot, während Hausegger die Abonnement-Abende des Konzertvereins mit der „Fünften" grandios abschloß. Das Schlußkonzert der Gesellschaft für Chorgesang war wunderlicherweise ein ganz instrumentaler Beethoven-Abend, der allerdings starke Eindrücke vermittelte, weniger durch das brillante Tripelkonzert als durch Edw. Fischers überwältigende Wiedergabe des G dur-Klavierkonzertes. — Zur gegenwärtigen Händel-Renaissance gab der junge R. v. Saalfeld einen interessanten Beitrag mit der allerdings ziemlich schwachen Aufführung des Konzertes für Doppelorchester und der glanzvollen „Wassermusik". — Im ganzen eine Enttäuschung war das dritte Konzert im Zyklus „Tonkunst der Gegenwart"; ein Programm ohne sonderlich markante schöpferische Profile. Neben dem temperamentvollen, aber für den Solisten dornenreichen Violinkonzert des Russen Prokofieff (durch das sich W. Stuhlfauth wacker durchkämpfte), war das beste Werk eine Flötensuite mit Streichorchester von W. v. Bartels, famos für das Instrument geschrieben, inhalts- und stimmungsreich. — Auch ein Zyklus „Baltenlieder" von Bartels, den der Bariton Hans Streck kürzlich aus der Taufe hob, bewies trotz keineswegs vollendeter Wiedergabe des Komponisten Bodenständigkeit und Gestaltungskraft. Regers Klavier-Violinsonaten kamen mehrfach zur Aufführung; ich hörte die in e moll, A dur und fis moll vom bewährten A. Schmid-Lindner sehr beschwingt, von seiner Partnerin Lina Daimer nüchtern gespielt. Dagegen erfreute die Erstaufführung einer temperamentvollen und wohl gebauten Sonate Op. 15 in fis moll von J. Dobroven in der adäquaten Interpretation durch Lotte Harburger (Violine) und Erna Elfenbein (Klavier); und ebenso fesselnd war das Programm der Geschwister Herma und Grethe Studeny (Klavier) durch den schönen Vortrag der Suite „Grillen" von J. Haas und der geistreichen und nobeln d moll-Suite für Solovioline von Courvoisier, während sechs von der jungen Pianistin uraufgeführte „Klavierstücke" von Th. Hausmann nur teilweise von innerer Notwendigkeit des Schreibens zeugten. — H. Kaspar Schmid hatte im Abend des Wendling-Quartetts bei der Uraufführung einer Cellosonate in g moll mit A. Saal vollen und berechtigten Erfolg, wenn das Werk auch in seiner schöpferischen Entwicklung kaum einen Markstein bedeutet. Von dem jungen hochbegabten E. Körver hörte man interessante Klaviervariationen, mit Fuge in C dur von F. Petyrek, und den der Pianistin Irma Lászlo streife ich wenigstens wegen B. Bartoks famoser „Rhapsodie" für zwei Klaviere, an deren vollendetem Vortrag auch E. Kloß bedeutenden Anteil hatte. Dr. *P.*

*

Potsdam. Der Siegeszug der Radiospange ist auch hier nicht spurlos vorübergegangen. Nur wenige Solisten gaben dem Konzertbild dieses Winters eine abwechslungsreiche Note. Daher ist mehr allgemein zu berichten, daß die Vereinigungen weitere gute Fortschritte gemacht haben und daß alle Veranstaltungen durchweg ein erfreuliches Niveau hielten. Die regelmäßigen Orgelfeierstunden in der Garnisonkirche erhielten durch Prof. Otto Becker ein würdiges Gepräge, die Konzertvorträge der Philharmonischen Gesellschaft wurden von Adolf Haensgen geschickt zusammengestellt. Der von Prof. Martin Gebhardt vorzüglich geschulte Potsdamer Männergesangverein ist nach dessen Ableben Studienrat Karl Landgrebe anvertraut worden. Beachtliche Fortschritte hat der Potsdamer Sängerchor unter Leitung von Studienrat Walter Schmidt zu verzeichnen, für dessen musikalische Bildung ein besonders einheitliches Programm sehr vorteilhaft zeugte. Die Reihe erstklassiger Opernaufführungen setzten Volksbühne und Bühnenvolksbund mit interessanter Besetzung aus den verschiedensten Städten fort. Eine überragende Aufführung der „Matthäuspassion" schenkte uns der Bach-Verein unter der ebenso gewissenhaften wie künstlerisch hochbefähigten Führung von Musikdirektor Wilhelm Kempff. Das Gleichgewicht zwischen Chor und Orchester war ebenso treffend hergestellt worden, wie das zwischen den einzelnen unterschiedlichen Teilen des Werkes selbst. Sonst wäre noch hervorzuheben, daß die Erstaufführung der IX. Sinfonie Beethovens durch gediegene Berliner Kräfte hier einem weitgreifenden Interesse begegnete und daß einige Proben neuerer Musik (Stücke von Wiener und Strawinsky) mit teilweisen Zischlauten aufgenommen wurden. Diese Tatsache sollte dazu anregen, die Ohren des Publikums mehr als bisher geschehen mit modernen Klangfarben bekanntzumachen, damit der Beifall weiterer Kreise nicht allein toten Tondichtern gilt. Schließlich ist für Potsdams Kunstleben noch bedeutsam, daß von Ostern ab das Staatsexamen im hiesigen Musikseminar erreicht werden kann. *Erika Kickton.*



Karikatur Webers
Nach einer Handzeichnung in der staatl. Bibliothek in Berlin.

*

Zeitz. Der fünfte Abend des Konzertvereins bildete unstreitig den Höhepunkt der verflossenen Konzertsaison. Zur Mitwirkung war zum ersten Male die hiesige „Singakademie" verpflichtet worden, eine Tatsache, die endlich einmal den Anfang eines Einigungswillens in unserem leider noch recht zersplitterten Konzertleben ahnen läßt. Ganz erstaunlich ist es, was diese noch verhältnismäßig junge Chorvereinigung bisher dargeboten und auch diesmal geleistet hat. Am gewaltigsten wirkten wohl Max Regers „Nonnen". Obwohl der Chor nicht allzustark besetzt ist und besonders in den Männerstimmen einer beträchtlichen Verstärkung benötigte, wurden die zahlreichen Schwierigkeiten dieser Tondichtung sowie auch der übrigen vorgetragenen Werke (Hugo Wolf: „Feuerreiter", „Elfenlied" und „Morgenhymnus", Richard Strauß: „Wanderers Sturmlied") fast restlos bewältigt. Besonderer Dank gebührt dem jungen, temperamentvollen Kapellmeister Glück aus Leipzig, in welchem das Institut einen berufenen Dirigenten gefunden hat. An dem guten Gelingen dieses Konzertabends hatte auch das verstärkte städtische Orchester wesentlichen Anteil, welches nicht nur in der Begleitung dem Chor eine vortreffliche Stütze war, sondern uns auch im ersten Teil der Vortragsfolge mit der Tondichtung „Zu einem Drama" von Friedrich Gernsheim bekannt machte.
Rudolf Winter.

KLEINE MUSIKBERICHTE

Oldenburg i. O. Im Rahmen der Schloßsaalkonzerte des Oldenburger Landesorchesters erlebte Karl Futterers Serenade in h moll für kleines Orchester die erfolgreiche Uraufführung. Durch Phantasie und technisches Können fesselnd, überrascht das viersätzige Werk durch ein seltenes kammermusikalisches Feingefühl der Orchesterbehandlung, aus der sich die Solostimmen leuchtend herausheben. Das in einfacher Liedform mit variierter Reprise des ersten Teiles gehaltene Larghetto gefällt durch den leichtflüssigen Spieltrieb der leise parodistisch anklingenden Einfälle.
Fr. W. H.

*

Reutlingen. Der Liederkranz Reutlingen und der ihm angegliederte gemischte Madrigalchor boten unter der Leitung von Ferdinand Binz ein sehr beachtenswertes Frühjahrskonzert, das ausschließlich dem Schaffen der beiden zeitgenössischen Komponisten R. Buck und H. Schink gewidmet war. Die nächste

Veranstaltung des Madrigalchores wird in einer Morgenfeier nur Chor- und Liedwerke von Richard Greß bringen, also wieder einen lebenden Komponisten berücksichtigen.

*

Weinheim (Bergstraße). Der hiesige Cäcilienverein bot ein a cappella-Konzert mit nur zeitgenössischen Meisterchören. Als Hauptwerk wurde „Eine deutsche Singmesse" nach Worten des Angelus Silesius von Jos. Haas Op. 60 zur glanzvollen Wiedergabe gebracht. Alphons Meißenberg, der sich leider nur in seinem begrenzten Wirkungskreis als Dirigent des katholischen Kirchenchors betätigen kann, hat in unermüdlicher Arbeit sich einen Chorkörper geschaffen, der höchsten Anforderungen gerecht wird. Die Wiedergabe des 130. Psalms von Heinrich Kaminskie, sowie die Marienlieder „Unserer lieben Frau" Op. 15, wurden dank der ausgezeichneten technischen und musikalischen Ausdeutung zu einem Erlebnis seltenster Art. H. Junker (Karlsruhe) sang mit großem Erfolg, vom Komponisten selbst begleitet, eine Auswahl Sololieder von Franz Philipp. *—r.*

*

Würzburg. Das zweite Sinfoniekonzert des Stadttheater-Orchesters dirigierte der Bayerische Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch; zur Aufführung kamen die III. Sinfonie von Brahms und die Eroica-Sinfonie von Beethoven. Als nächsten Gast-Dirigenten gewann der außerordentlich rührige und vorwärtsstrebende neue Direktor Heinrich K. Strohm Richard Strauß. Der Meister leitete seine Oper „Ariadne auf Naxos" mit dem Molièreschen Vorspiel in erster Fassung, sowie im darauffolgenden Sinfoniekonzert (mit vorausgegangener öffentlicher Hauptprobe) seine Tondichtungen „Don Juan" und „Tod und Verklärung"; dazwischen hinein wurde Couperin-Strauß: „Tanzsuite" für kleines Orchester gespielt. Die Darbietungen mit ausschließlich einheimischen Kräften fanden ungeheueren Beifall, Richard Strauß wurde ausnehmend geehrt und gefeiert. *Th.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Die Erinnerungen an Beethoven, gesammelt und herausgegeben von Friedrich Kast. Bd. I und II. 2. Aufl. Mit 25 Bildnissen. Bei Julius Hoffmann, Stuttgart.

In schöner Ausgabe liegt die 2. Auflage des Kastschen Buches vor. Es war ein glücklicher Gedanke, die Erinnerungen an Beethoven, von denen nur Unwesentliches beiseite blieb, zu vereinigen und so dem Leser die Gestalt Beethovens im Spiegel seiner Zeitgenossen zu zeigen. Nicht nur, daß dadurch das Bild des Tonmeisters, trotz oder auch wegen gelegentlicher Widersprüche in den Berichten, außerordentlich deutlich vor uns hintritt, sondern durch die Menge verschiedenartiger Persönlichkeiten und die dadurch bedingte verschiedene Anschauungs- und Ausdrucksweise wird zugleich die ganze Zeitepoche lebendig und gibt so der Gestalt Beethovens erst den richtigen Hintergrund, um ganz plastisch wirken zu können. Der Beethovenfreund wird sich mit Interesse und Teilnahme in diese Erinnerungen vertiefen.

*

Bach-Jahrbuch 1924. Im Auftrag der Neuen Bach-Gesellschaft herausgegeben von A. Schering. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

An erster Stelle steht ein ausführlicher Aufsatz von Willy Graeser (Berlin-Nikolassee) über „Die Kunst der Fuge", über welche Arbeit schon in Basel (musikwiss. Kongreß) 1924 und in Essen (Bach-Fest, 1925) referiert wurde. Das Ergebnis der Untersuchung gipfelt in einer Neuaufstellung des in diesem polyphonen Riesenwerk enthaltenen Stoffes. Die Unechtheit weiterer im Schemellischen Gesangbuch enthaltener Choralmelodien weist A. Scherig stilkritisch nach. Kurze Artikel, „J. S. Bach in Gera" (H. Löffler) und „Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels" (Dr. J. Kinsky), sowie Kritiken beschließen das Jahrbuch.

*

Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten. Herausgegeben und eingeleitet von Alfred Orel. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig.

In der von Fr. Walter herausgegebenen Oesterreichischen Bücherei hat Alfred Orel eine Anzahl von Wiener Musikerbriefen zu einem schmalen Band gesammelt, die zu lesen einen hohen Reiz gewährt. Der zeitlich erste Brief ist von L. Mozart an L. Hagenauer im Jahre 1762, der jüngste von Gustav Mahler an Anna Mildenburg im Jahre 1894; dazwischen liegt also Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert bis herauf zu Wolf, liegt die Zeit der Wiener Klassik, ihres Verblühens, die Virtuosenzeit, die Zeit von Wagner, Brahms und Bruckner. Eingeleitet sind die Briefe durch ein ausgezeichnetes Vorwort von A. Orel. Das Büchlein kann jedem empfohlen werden.

*

Adolf Aber: Die Musik im Schauspiel, Geschichtliches und Aesthetisches. Max Beck, Verlag, Leipzig.

Dies Buch des bekannten Leipziger Musikschriftstellers ist aus vier Vorträgen entstanden, die der Verfasser an vier Sonntagvormittagen im Leipziger Schauspielhaus hielt; sie wurden erweitert und die bestehenden Lücken ausgefüllt. Da auf diesem Stoffgebiet etwas Zusammenfassendes noch nirgends vorliegt, darf es dankbar begrüßt werden, wenn hier einmal versucht wird, die Grundzüge der Entwicklung dieses besonderen Kunstzweiges herauszuarbeiten. Wie der Name besagt, wurde nur die Musik in den Kreis der Betrachtung einbezogen, die in einem inneren Zusammenhang mit dem Drama steht, also alles andere ausgeschaltet, was nur den Charakter der „Einlage" trägt. Da die Schauspielmusik heute erneut wieder mehr in den Brennpunkt unseres Interesses rückt, die darin ruhenden Probleme uns alle angehen, so wird dies Buch nicht nur Musikhistoriker, sondern ebenso Regisseure und Schauspieler, sowie alle musikalischen Theaterfreunde interessieren, wozu es durch seine ganze Anlage und Durchführung vorzüglich geeignet ist. *A. N.*

Musikalien

Weber: Konzertstück f moll Op. 79.
Weber: Ouvertüre zur Oper „Silvana".
Weber: Ouvertüre zum Singspiel „Abu Hassan".
Schubert: Messe No. 6 Es dur.
Bach: Kantate No. 211 (Kaffee-Kantate);
sämtlich in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe bei Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien.

Wie alle diese Ausgaben im bekannten gelben Umschlag, zeichnen sich auch die hier vorliegenden durch handliches Format, sorgfältige Herausgabe, schönen, klaren Druck und gutes Papier aus. Zu ihrem Ruhme etwas hinzufügen, hieße Eulen nach Athen tragen. Der Schubert-Messe ist außerdem eine kurze und gute Einführung von Hermann Grabner vorgesetzt; die Kaffee-Kantate wurde von Arnold Schering revidiert und ebenfalls mit einer kurzen Einführung versehen.

*

J. S. Bach: Zweite Sonate A dur für Klavier und Violine, herausgegeben von Max Reger, in neuer Ausgabe von Ossip Schnirlin.

Klassische Hefte für Violine und Klavier, herausgegeben von Ossip Schnirlin. Heft VIII (Dvorak-Heft). Beides bei N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Ernst Toch: Capriccetti, Op. 30, für Klavier. Bei B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

Wie alle bisherigen Klavierstücke Tochs vereinigen auch diese fünf kurzen Stücke fortschrittliche, harmonische Haltung mit sehr gewandter Form und vorbildlich klarem, echt pianistischem Klaviersatz. *A. N.*

*

Organum, 4. Reihe, Orgelmusik: 1. Heft: H. Scheidemann (1595—1663): 15 Präludien und Fugen; 2. Heft: Orgelstücke von J. Prätorius, Schildt u. a.; 3. Heft: M. Weckmann (1621—74): 14 Präludien und Fugen; 4. Heft: G. Böhm (1661—1733): 5 Präludien und Fugen; 5. Heft: Reinken, Toccata und Chr. Ritter, Sonatina; 6. Heft: F. Tunder (1614—67): 4 Präludien; 7. Heft: Präludien von A. Brunckhorst u. a.; 8. Heft: N. Bruhns (1665—97): 3 Präludien und Fugen; 9. Heft: V. Lübeck (1656—1740): 4 Präludien und Fugen; 10. Heft: norddeutsche Meister: 6 Präludien und Fugen. Herausgeber: Max Seiffert. Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel.

Schon dieses lange Inhaltsverzeichnis mag einen Begriff von dem Reichtum geben, den diese 10 Hefte vor uns ausschütten. Mit jedem Jahr wird uns die Literatur (besonders die norddeutsche) des Jahrhunderts vor Bach wichtiger, aber außer den Gesamtausgaben der Orgelwerke Buxtehudes und Lübecks waren wir seither fast nur auf Zufallsveröffentlichungen angewiesen. Nun zum erstenmal bietet sich uns ein zusammenhängendes Bild der hanseatischen Orgelkunst des 17. Jahrhunderts; erst nach Kenntnis dieser Hefte wird es z. B. möglich sein, die persönliche Genialität Buxtehudes abgetrennt vom allgemeinen Zeitstil zu begreifen. So sind diese 10 Hefte für den Historiker alle von gleich großer Bedeutung; anders wird der Musiker urteilen, der sich von einem Stück persönlich angezogen fühlen möchte und der sich erst erwärmt, wenn es ihm gelungen

ist, die persönliche Handschrift eines Komponisten herauszufinden. Bei einigen der hier mitgeteilten Stücke bricht schon beim ersten Durchlesen das Bild einer starken Persönlichkeit durch alle Konvention des Zeitstils: so bei Matthias Weckmann, Georg Böhm (von dem Niemann in seinen alten Meistern des Klavierspiels eines der hier veröffentlichten Stücke gebracht hatte), Franz Tunder, dessen Orgelwerke seinen Gesangskompositionen ebenbürtig zur Seite stehen, Nikolaus Bruhns, von dem seither nur das eine, bei Commer mitgeteilte Stück bekannt war, Vincent Lübeck natürlich, und schließlich im letzten Heft bei einem unbekannten Meister mit einer herrlichen, Bach vorausahnenden c moll-Fantasie. — Dieser Ewigkeitskunst eine Empfehlung mitgeben zu wollen, wäre lächerlich; aber es ist nötig, die Organisten und alle Freunde alter Musik auf diese neuerschlossenen Schätze aufmerksam zu machen. Für die authentische Wiedergabe bürgt der Name Max Seifferts, der auch einige (für den Spieler von derartiger Musik übrigens entbehrliche) Tempo- und Manualbezeichnungen hinzugefügt hat.

*

Arno Landmann: Passacaglia und Fuge Es dur Op. 11; Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten", Op. 12. Verlag Schotts Söhne.

Endlich einmal eine von der Regerschen Schablone abweichende Passacaglia: Sie geht in Dur und beginnt *ff!* — Im übrigen zeigen beide Werke die schon oft hervorgehobenen Vorzüge des Landmannschen Orgelstils: genaueste Kenntnis des Instrumentes, ein höchst differenziertes Klangfarbenbewußtsein und große formale Geschmeidigkeit.

*

W. von Baußnern: Sechs Choralinventionen für Kirche, Schule und Haus (für zwei Violinen und Cello, Nr. 5—6 außerdem mit Orgel). Verlag Vieweg.

Diese Stücke sind fugierte Improvisationen über evangelische Choräle, technisch nicht ganz leicht, aber besonders die lebhafteren unter ihnen denke ich mir bei chorischer Besetzung von großer Wirkung. Besonders seien Seminare und Musikschulen auf diese wertvolle Neuerscheinung aufmerksam gemacht.

*

H. Hartung: Bußlied für gemischten Chor. Verlag A. Strauch, Leipzig.

Der Weimarer Stadtkirchenorganist hat hier eine kurze, aber eindrucksvolle, den Chorsatz meisterhaft handhabende Motette geschaffen, die leistungsfähigen Kirchenchören angelegentlich empfohlen sei. *H. K.*

*

Georg Blasel: 6 Lieder im Volkston, Op. 1. Verlag Th. Cieplik, Beuthen, Oberschl.

Einfache, volkstümliche Lieder mit klarer, sinnfälliger Melodik, die trotz ihrer äußeren Anspruchslosigkeit Freunde finden werden. *A. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Der *Wiener Schubert-Bund* brachte am 4. Mai bei der 50. seiner Schubertiaden die Uraufführung eines *Gitarrenquartetts* von Franz *Schubert* aus dem Jahre 1814, das in Zell am See aufgefunden wurde. Das Präsidium der Wiener Akademie der Wissenschaften hat für die Jubiläums-Schubertiade den prunkvollen Saal der Akademie zur Verfügung gestellt, wo im Jahre 1808 die „Schöpfung" in Anwesenheit des greisen Meisters Haydn aufgeführt wurde und der in letzten Jahrzehnten nur zweimal, 1909 bei der Haydn-Zentenarfeier und 1920 beim Musikfest der Stadt Wien, freigegeben wurde.

— Das vierte *Reger-Fest* der Max-Reger-Gesellschaft findet vom 9.—13. Juni unter Oberleitung von Max *Fiedler* in *Essen* statt. In fünf Konzerten werden die Hauptwerke des Meisters zu Gehör kommen; zwei Orchesterkonzerte werden von Max Fiedler, eines von Fritz Busch geleitet. Als Solisten sind gewonnen Frieda *Dierolf*, Adolf *Busch*, das *Busch*-Quartett, Fritz *Heitmann*, Rudolf *Serkin*.

— E. N. *von Rezniceks* Märchenoper „Ritter Blaubart", die jüngst an der Berliner Staatsoper ihre 25. Aufführung erlebte, wurde vom Frankfurter Opernhaus zur Aufführung angenommen.

— Die von Eugen *Papst* geleitete Singakademie in *Hamburg* brachte in der Saison 1925/26 folgende Chorwerke zur Aufführung: Bach: Matthäus-Passion, Beethoven: Neunte Sinfonie, Berlioz: Des Heilands Kindheit, Brahms: Ein deusches Requiem, Händel: Samson, Mahler: Zweite Sinfonie, Verdi: Requiem.

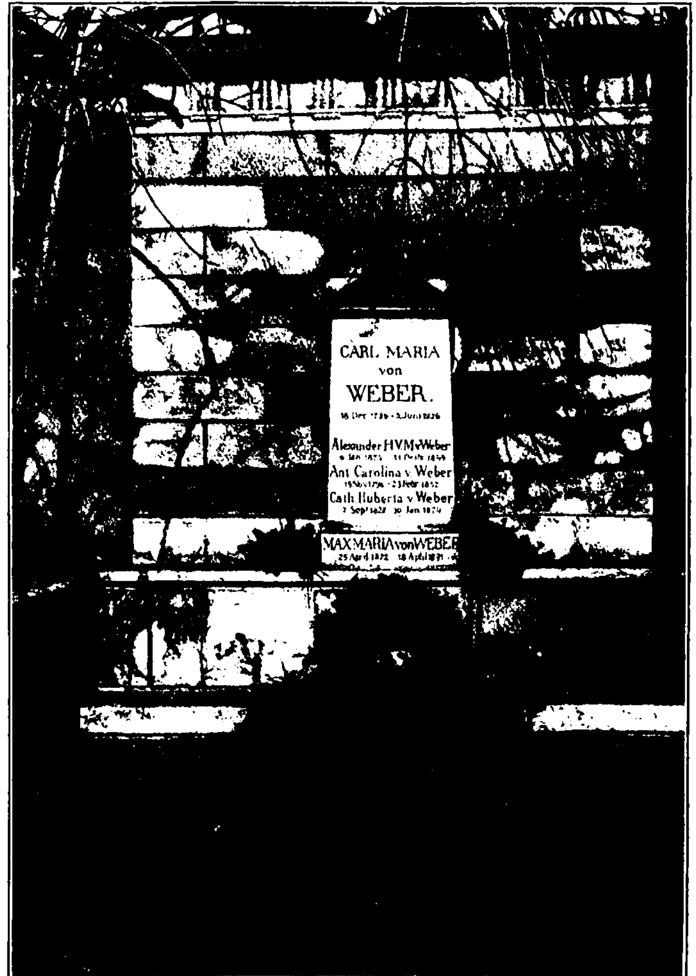
— Die Friedensmesse von Franz *Philipp*, die Ende des letzten Jahres mit Erfolg in Mannheim und Karlsruhe aufgeführt wurde, gelangte im Rahmen der alemannischen Woche in Freiburg i. Br. zu erneuter erfolgreicher Aufführung.

— Richard *Strauß* hat den Antrag erhalten, im kommenden Winter ein zwei Monate währendes Gastspiel als Dirigent in Amerika zu absolvieren.

— Robert *Heger* von der Wiener Staatsoper hatte mit der Wiedergabe der IX. Sinfonie von Gustav Mahler einen außerordentlichen Erfolg.

— Pietro *Mascagni* wurde zum Leiter des römischen Costanzi-Theaters berufen.

— Das Berliner *Philharmonische Orchester* unter Leitung von Wilhelm Furtwängler unternimmt auch dieses Jahr eine größere



Webers Grabmal auf dem katholischen Friedhof zu Dresden

Tournee, die durch eine Reihe deutscher Städte, der Tschechoslowakei, Oesterreich, Ungarn und Schweiz führen wird.

— Erich Wolfgang *Korngold* arbeitet gegenwärtig an seiner ersten Operette; die Librettisten des Dreimäderlhauses, Dr. Willner und Reichert, haben dazu das Textbuch geschrieben.

— Emil *Bohnkes* Klavierkonzert wurde in Kopenhagen von Edwin *Fischer* unter der Leitung des Dirigenten der Philharmonischen Gesellschaft, Anders Rachlew, mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt.

— Der Wiener Kapellmeister Leopold *Reichwein* ist zum städtischen Generalmusikdirektor von Bochum gewählt worden.

— Bruno *Walter* plant in der Städtischen Oper in Berlin einen in Deutschland noch unbekannten Verdi, dann Janaceks „Katja Cabanowa", Webers komische Oper „Die drei Pintos" in der Bearbeitung Gustav Mahlers und „Euryanthe" in der Originalfassung. Auch Prokofieffs Oper „Der feurige Engel" wurde zur deutschen Uraufführung erworben.

— Der im vorigen Herbst von dem neuen Musikwart der Thüringer Landeskirche, Rudolf *Mauersberger*, neugegründete Kirchen-

chor zu St. Georg (Knaben- und Männerstimmen) ist im Laufe des Winters zu einem Bachchor erweitert worden, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, in der Geburtsstadt des Meisters regelmäßige Aufführungen seiner größeren Werke zu veranstalten.

— Sigfrid *Grundeis*, Pianist und Lehrer an der Akademie der Tonkunst München, spielte wiederholt mit großem Erfolg zu Gunsten der freien Waldorfschule und bei den Konzerten des Fürsten von Hohenzollern.

— Hermann *Ruck* brachte mit seinem Kirchenchor in Stuttgart-Degerloch das Vorspiel zum Oratorium „Jesus" von Paul Gläser und die Matthäus-Passion von Joh. Th. Roemhildt zu erfolgreicher Aufführung.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Manfred Gurlitt: „Wozzek" am Stadttheater in Bremen.
Günter Heß und *Robert Tents:* „Die Klänge durch den Wald" (Tanzmärchen) am Stadttheater in Osnabrück.
Juan Manen: „Der Weg zur Sonne" am Stadttheater in Braunschweig.
Wilhelm Mauke: „Das Fest des Lebens" am Stadttheater in Dortmund.
August Reuß: „Glasbläser und Dogaressa" (Ballett-Pantomime) am Nationaltheater in München.
Bernhard Schuster: „Der Jungbrunnen" am Bad. Landestheater in Karlsruhe.

Konzertwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Luigi Cherubini: „In Paradisum" in Freiburg i. Br. (deutsche Uraufführung).
Carl Futterer: „Serenade für kleines Orchester" in Oldenburg i. O.
Karl Pembaur: „Harras, der kühne Springer" (Männerchor) in Dresden.
Franz Schubert: Gitarrenquartett in Wien.
Pantscho Wladigeroff: „Traumspiel" (Orchestersuite) in Dresden.

GEDENKTAGE

— Das *Konservatorium der Musik- und Opernschule von Max Plock* in *Braunschweig* konnte am 14. April auf sein 30jähriges Bestehen zurückblicken.

— Am 21. Mai 1626 wurde Wolfgang Karl *Briegel*, der nachmalige Hofkantor zu Gotha und Hofkapellmeister in Darmstadt, geboren. Br. war vorwiegend Komponist von zahlreichen geistlichen Vokalwerken mit Instr., schrieb aber auch weltliche Instrumentalwerke und ein Singspiel. Das Darmstädter Cantionale entstand unter seiner Redaktion.

— Auf den 24. Mai fällt der 100. Todestag von Friedrich Ernst *Fesca*, einst ausgezeichneter Violinist am Gewandhaus in Leipzig, an der Oldenburgischen Hofkapelle, an der Kapelle König Jérômes in Kassel und an der Hofkapelle in Karlsruhe; zugleich war er ein seinerzeit geschätzter Komponist von Instrumentalwerken (vorwiegend Quartetten), von zwei Opern und Liedern.

TODESNACHRICHTEN

— In der Nacht vom 19. zum 20. April verschied Frau Mimi *Pfitzner*, geb. Kwast, die Gattin Hans Pfitzners. Die Heimgegangene war die langjährige treue Gefährtin des Komponisten, dem sie mit 19 Jahren in Frankfurt a. M., als dieser noch wenig bekannt war, die Hand fürs Leben reichte. Ihr Vater ist der bekannte Berliner Klavierprofessor James Kwast, ihr Großvater war Ferdinand Hiller. Die Bestattung fand unter großer Anteilnahme in Schondorf am Ammersee statt.

— In Hamburg verstarb infolge eines Autounfalles der Heldenbariton des dortigen Opernhauses, Wilhelm *Buers*. In einigen seiner Rollen, vor allem als Hans Sachs, von keinem der Mitlebenden übertroffen, galt der 46-Jährige als die Verkörperung des dramatischen Sängers. Seine Heimat war Krefeld; zuerst zum Theologen bestimmt, lebte er, nachdem er sich dem Theater zugewandt hatte, völlig seinem Studium und seiner Kunst.

— In Zürich verschied nach langem, schwerem Leiden Paul Otto *Möckel*, Professor für Klavier an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart, im Alter von 36 Jahren. Der Verstorbene war in Straßburg geboren und wirkte zuerst in Zürich, später in Stuttgart als geschätzter Pädagoge und ausgezeichneter Pianist; besonders im Verein mit seiner Gattin, der Geigerin Katharina Bosch-Möckel, hatte er sich als Spieler einen bekannten Namen gemacht.

— In Schmellwitz, Kreis Schweidnitz, starb am 30. März der frühere Seminar- und Musiklehrer Richard *Kügele*. Der Verstorbene war ein guter Musiker und ein tüchtiger Komponist, von dem in den Jahren 1894 bis 1910 manche Musikbeilage in der N. M.-Z. erschien.

— Am 12. April starb in Weimar der Musikschriftsteller Bruno *Schrader* im Alter von 64 Jahren. Der Verstorbene hatte u. a. noch den Unterricht Liszts genossen und war in vielen Städten Deutschlands tätig, zuletzt in Berlin. Seine Biographien berühmter Musiker (Liszt, Bach, Brahms, Händel, Berlioz, Mendelssohn), ebenso das von ihm redigierte Bremersche Handlexikon der Tonkunst fanden weite Verbreitung.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In *Stockholm* wurde mit Konzerten am 7., 8. und 9. April das neue Konzertpalais festlich eröffnet.

— Leo *Fall*, der verstorbene Operettenkomponist, hat drei vollständige Werke hinterlassen: ein Singspiel, eine für Amerika komponierte Operette und schließlich die chorlose Operette „Liebst du mich?", deren Uraufführung in der kommenden Winterspielzeit am Wiener Theater an der Wien bevorsteht.

— In *Florenz* ist das neu gegründete und dem Konservatorium Luigi Cherubini angegliederte Museum für die Geschichte der Musik eröffnet worden. Den Grundstock dieses Institutes bildet die bekannte, von dem kunstliebenden Großherzog Ferdinand I. von Toskana zusammengebrachte mediceische Instrumentensammlung.

— In *Jerusalem* erfolgte die Grundsteinlegung zu einem hebräischen Konservatorium, zu dessen Gründern Leopold Godowsky und Jascha Heifetz gehören.

— Die dieses Jahr in Magdeburg geplante Deutsche Theater-Ausstellung unter dem Namen „Maske Magdeburg" mußte auf das Jahr 1927 verschoben werden.

— In *Wien* ist von dem Musikhistorischen Institut eine Sinfonie von *Mozart* in G dur aufgeführt worden, die nach Köchels Verzeichnis als verloren galt und sich erst vor kurzem in dem Benediktinerkloster Lambach wiedergefunden hat. Mozart komponierte sie als Elfjähriger im Jahre 1767, dem Entstehungsjahre von „Bastien und Bastienne". Das Lambacher Exemplar trägt den Vermerk: „Dono Autoris, Jan. 4. 1769"; es ist vermutlich bei einem Besuch, den Mozart mit seinem Vater in Lambach machte, dem Kloster geschenkt worden.

— An der *Staatl. Musikschule* für Thüringen in *Weimar* sind vom 1. April an Hochschulklassen für Klavier, Violine, Komposition und Musiktheorie eingerichtet worden.

— Das Choralbuch zu den Melodien für das evangelische Gesangbuch der Provinz Brandenburg von Prof. Domorganist Hermann *Kawerau* erscheint demnächst bei der Firma Ed. Bote und G. Bock, Berlin W. 8, die das Verlagsrecht erworben hat, in neuer (8.) Auflage mit Bemerkungen über Herkunft, Alter, Verfasser und Fundorte der Melodien von Dr. P. Kleinert.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt.

Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 17

Reform des musiktheoretischen Unterrichts?

Von HERMANN ROTH (Stuttgart)

Motto: „Er (Chopin) sagte mir, man hatte die Gewohnheit, die Akkorde vor dem Kontrapunkt, d. h. der Notenfolge, die zu den Akkorden führt, zu lernen. Berlioz setzt Akkorde hin und füllt die Intervalle aus, wie er kann. Auf Ingres und seine Schule anzuwenden."

Delacroix' Tagebuch 1849.

Kritik am Unterricht in Musiktheorie ist nichts Neues. Doch hat sie heute gegenüber der Vorkriegszeit entschieden eine neue Einstellung. Während man früher bei den Konservativen in der Hauptsache den Verfall der alten Schule, das allmähliche Absterben gewisser Techniken des angewandten Kontrapunkts, beklagte, bei den Modernen sich über mangelndes Mitgehn mit der Gegenwartskunst erregte, stehen heute im Mittelpunkt des Interesses andere und ohne Zweifel wichtigere Dinge.

Die Grundfrage ist: sind die Fundamente gesund? sind sie tragfähig? ergibt sich von ihnen aus ein organisches Hineinreifen in das Verständnis lebendiger Musik, einerlei welcher Zeit? sind sie der Boden für schöpferisches Wachstum? nicht zuletzt: ist die Theorie nur Mittel, nicht Zweck?

In Deutschland besteht ziemlich allgemein die Gepflogenheit, nach einem vorbereitenden Kurs der Elementartheorie den Schüler zunächst in Harmonielehre zu unterweisen. Das Kontrapunktstudium setzt zumeist erst mit Absolvierung der Harmonielehre ein und leitet mehr oder weniger sprunghaft zur freien Komposition über. Neben dem theoretischen Unterricht einher gehen Kurse in Gehörsbildung und Musikdiktat; ihre Absicht ist, jenseits ihrer unmittelbar praktischen Ziele, Abwehr bloß papierenen Arbeitens in den sogenannten theoretischen Fächern: sie sind demnach eine nicht unerhebliche Beisteuer zum theoretischen Lehrgang.

Unter dem Gesichtspunkt der Grundfrage muß naturgemäß nicht nur an die Methoden, sondern ebenso an den Lehrgang selbst die Sonde gelegt werden.

Die übliche Harmonielehre — von Richter bis Schönberg: die Herkunft ist so gut wie gleichgültig — stellt sich dar als eine, genau genommen, wenig glückliche Mischung von

1. wirklicher Lehre von der Harmonik
2. Stimmführungs- und
3. Generalbaßlehre.

Der Generalbaß spukt auch da, wo, wie etwa bei Riemann und Schönberg, die Ziffern ganz oder fast ganz verschwunden sind.

Alle drei Disziplinen kommen bei dieser Mischung zu kurz.

Soll die Harmonielehre ernstlich Lehre von der Harmonik sein, so hat sich an die Erklärung der primären Gesetzlichkeiten so bald als möglich, noch besser: sogleich — selbst auf die Gefahr hin, daß der Schüler fürs erste nur zum Teil begreift — der Hinweis auf die *Praxis* der Komposition anzuschließen: schon die simpelste Kadenz kann mit Beispielen aus der Literatur belegt werden, die ihren Sinn aktuell machen, die von vornherein dahin führen, die harmonische Stufe als einen breiten, unter Umständen verwickelten Komplex zu erkennen, und von der stumpfen, puppenhaften Schematik des Uebungsbeispiels weglenken. — Man hört immer wieder die Klage, daß der Schüler — und zwar nicht nur der durchschnittliche — nach Absolvierung der Harmonielehre dem Kunstwerk hilflos gegenüberstehe, kleinlich akkordisch auffasse, zu einer einigermaßen treffenden Analyse des harmonischen Inhalts unfähig sei; auch dann, wenn es sich um verhältnismäßig einfache Aufgaben, beispielsweise die Uebersicht über einen frühen Beethovenschen Sonatensatz, handle. Die Schuld trägt das Uebungsbeispiel. Die in der Praxis natürliche Auskomponierung der Stufe kann es nicht vermitteln, da dem Anfänger, der die harmonischen Vorgänge satztechnisch nachzeichnen soll, selbstverständlich bloß Anfängerarbeit zugemutet werden darf: er bleibt in primitiver Akkordik stecken. Dieser Mißlichkeit kann auch die Mitteilung einzelner Ausschnitte aus der Literatur, wie sie etwa das vielgebrauchte und in seiner Art unbedingt verdienstliche Louis-Thuillesche Buch bringt, nicht genug entgegenwirken. Hier können nur, tunlichst früh anzustellende Gesamtanalysen, progressiv geordnet, abhelfen. — Schon von den damit gekennzeichneten Notwendigkeiten her scheint es kaum rätlich, die musiktheoretische Ausbildung mit einem vollständigen Kurs der Harmonielehre zu beginnen.

Die im Rahmen der üblichen Harmonielehre mögliche stimmführerische Schulung ist gleichfalls a priori unzulänglich. Der Schüler soll sich sofort mit vierstimmigem Satz auseinandersetzen. Ueberflüssig zu sagen, daß er ihm nicht gewachsen ist: denn der vierstimmige Satz ist gegenüber dem zwei- und drei-

stimmigen eine bereits komplizierte, belastete Situation. Kontrapunktischer Dilettantismus ist also unausweichlich, selbst wenn man absieht davon, daß die Rücksicht auf die in den Akkordreihen angeblich enthaltene Stufenentwicklung es ja gar nicht dazu kommen läßt, die stimmführerischen Gesichtspunkte scharf auszuprägen.

Mit der generalbaßtechnischen Leistung der Harmonielehre steht es wenig anders. Indessen macht sich hier naturgemäß fühlbar, daß die übliche Harmonielehre vom Generalbaß deszendiert: dessen, vor allem in der Rezitativbegleitung, zum Teil noch primitive Erscheinung, seine akkordische Unterlegung auskomponierter Stufen, wird vom Uebungsbeispiel gespiegelt; die Distanz von der Praxis ist hier am verhältnismäßig geringsten. Nur bleibt bei einiger Ueberlegung unerfindlich, weshalb die Generalbaßtechnik, die für uns eine praktische Bedeutung nur hat im Zusammenhange mit der sie erfordernden Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, gelehrt und exerziert werden soll an häufig recht unglücklichen modernen Beispielen. Das Gegebene ist, daß — nach Erlernung der ersten Handgriffe, für die man Uebungen aus alten Generalbaßschulen zusammenstellen mag — sofort der Weg in die Literatur beschritten wird: das Schemellische Gesangbuch beispielsweise, Corellis Violinsonaten liefern Stoff genug, an dem man auch den Anfänger in Dingen des Generalbasses bilden kann. Daß die fortgeschrittene Generalbaßtechnik nicht nur stimmführerisches, sondern auch imitatorisches Können, formale Ein- und Uebersicht erheischt, sei jedoch ausdrücklich hervorgehoben.

Soweit die Harmonielehre. — Der übliche Kontrapunktunterricht pflegt da anzufangen, wo die Harmonielehre aufhört. Zu einer *primären* Unterweisung über stimmführerische Gesetzlichkeiten, einer gründlichen Schulung des Gehörs im Sinn horizontaler Entwicklung, gelangt auch er nicht. Meistens setzt er die von der Harmonielehre bis zu einem gewissen Grade herangebildete harmonische, bezw. Stufenempfindung voraus und versucht mehr oder weniger instinktmäßig ein freies stimmführerisches Handwerk zu entwickeln; ein Handwerk, dem im wesentlichen die Bachsche Wirkung vorschwebt. Daß die Bachsche Kontrapunktik auf ein höchst kompliziertes Ineinandergreifen von Stufe und zumeist tonal geschlossener Harmonik einer-, von gesteigerter stimmführerischer Notwendigkeit andererseits gegründet ist, tritt nicht genug ins Bewußtsein: die Folgen können nicht ausbleiben. Im allgemeinen ist der Unterricht dieser Richtung stark harmonisch orientiert; er erreicht keine tiefere Ausbalancierung von harmonischen und stimmführerischen Tendenzen; häufig handelt es sich dabei, wenigstens im Anfang, nur um eine Harmonielehre, bei der etwas mehr als bisher auf die melodische Bewegung der Stimmen geachtet wird.

Neben dieser Behandlung des Kontrapunkts ging und geht eine andere einher, die Methode des sogenannten strengen Satzes, die auf Fuxens Gradus ad Parnassum basiert und bis vor kurzem in Deutschland hauptsächlich durch das Lehrbuch Bellermanns vertreten war. Es ist nicht nur für Riemann charakteristisch, daß er Fuxens Werk für veraltet bereits zur Zeit seines Erscheinens erklärt; charakteristisch umgekehrt für die Wendung der Gegenwart, daß der strenge Satz im Unterricht wieder an Boden gewinnt. — Die Methode des strengen Satzes, wie sie bisher sich auswirkte, hat große Vorzüge und bedenkliche Schwächen. Ihre starke Seite ist, daß sie die stimmführerischen Vorgänge unter weitgehender Ausschaltung der Harmonik (Betonung der Kirchenskalen) mehr oder minder bewußt an der *Wurzel* faßt; ihre schwache, daß sie geneigt ist, die der stimmführerisch primitiven Situation angepaßte Regel für ein allgemeingültiges Gesetz zu halten. Man beobachte, wie in Bellermann bei der Betrachtung Händelscher oder Bachscher Technik der Künstler mit dem Theoretiker kämpft, wie wenig er imstande ist, die Berechtigung eines über den Palestrinensischen Kanon hinausreichenden Handwerks einzusehen.

Es gehört organisch zu der Fuxschen Richtung, daß sie die Harmonielehre entweder verpönt oder sie nur nach, höchstens neben dem Kontrapunkt in Betracht zieht. Sobald man, im Gegensatz hierzu, strengen Satz *nach* der üblichen Harmonielehre treibt, ergibt sich die Mißlichkeit, daß man den Schüler harmonisch zurückschrauben, obendrein all das, was man ihm über Stimmführung bisher provisorisch gesagt hat, nochmals und nun, sich gewissermaßen desavouierend, ohne dilettantische Abschwächung sagen muß: das eine ungünstig unter dem Gesichtspunkt natürlicher Entwicklung, das andere unter dem der — namentlich für Schulen sehr erheblichen — Zeitersparnis. Künstlerisch gemessen, sind beide Methoden unvollkommen; die ältere, weil sie den Ausgang in die freie Komposition nur durch einen salto mortale erzwingen kann[1], die jüngere, weil ihr die bewußte Einstellung auf die Urtatsachen fehlt: es soll nicht geleugnet werden, daß unter günstigen Umständen der Instinkt diese Mängel ausgleicht.

Zu den bisher auseinandergesetzten Schwierigkeiten tritt weiterhin noch die, welche sich aus dem Verhältnis des theoretischen Unterrichts zum Gehörbildungsunterricht ergibt. Es ist an den höheren musikalischen Lehranstalten — ich stütze mich dabei auf die Erfahrungen, die ich am Karlsruher Konservatorium und an der Stuttgarter Hochschule für Musik gemacht habe — fast die Norm, daß der Schüler theoretisch weiter ist als

[1] Ergötzlich und überaus bezeichnend für die Situation ist, was Heinrich Schenker (Neue musikalische Theorien und Phantasien Band I, S. 228) von Bruckner erzählt, der angesichts von Buchstabenwidersprüchen zwischen Stimmführungsregel und freier Komposition zu sagen pflegte: „Segn's, meini Herrn, dos is die Regl, i schreib natirli net a so“.

gehörsmäßig. Im landläufigen Harmonieunterricht wird ihm von vornherein *vierstimmiger* Satz abverlangt, etwas, was er — leider — in den seltensten Fällen wirklich *hört*. Es ist aber nach meiner und, wie ich glaube vermuten zu dürfen, aller ernstzunehmenden Musikerzieher Ueberzeugung eins der ersten Erfordernisse eines musikalisch *reellen* Verfahrens, daß nichts geschrieben wird, was nicht ohne Zuhilfenahme des Instruments d. h. vom innern Ohr kontrolliert werden kann. Der übliche Harmonieunterricht wird demnach so gut wie immer zum unsaubern Geschäft, das Uebungsbeispiel zum Rechenexempel, zum Papiereffekt, mit dem Niemandem geholfen ist.

Es kann nach dem Vorstehenden kaum verwundern, wenn ich ausspreche, daß der Unterricht im strengen Satz meines Erachtens an den Anfang gehört: man lerne von Fux, ohne sich ihm, wie Bellermann, zu versklaven! Die Weckung und Bildung melodischen Hörens und Erfindens steht auf dem Wege musikalischer Naturentwicklung ohne Frage an erster Stelle; ein Lehrer, der sich dem Bedürfnis des Schülers nicht verschließt, kann sich davon leicht überzeugen. Bei Schülern, deren Ohr vom landläufigen Harmonieunterricht noch nicht verdorben ist, findet man eine Sensibilität für primäre stimmführerische Vorgänge, die man andern, die diesen Unterricht schon hinter sich gebracht haben, erst wieder mühsam anerziehen muß: ich habe gelegentlich Halbwüchsigen (Dreizehn- bis Fünfzehnjährigen) einen Fuxschen Cantus firmus vorgelegt und dabei die positiv überraschendsten Resultate erlebt. Die übliche Methode, trübstes Residuum einseitig harmonischer Orientierung des 19. Jahrhunderts, sorgt also in erster Linie dafür, daß *verschüttet* wird, was im musikalisch gesunden Menschen ursprünglich ohne weiteres vorhanden ist. Es versteht sich von selbst, daß der Anschluß an die natürliche Entwicklung technische Vorteile mit sich bringt. Zunächst: die stimmführerische Gesetzlichkeit kann am *geeigneten* Objekt, d. h. a priori rein und ohne die unglückselige Verquickung mit Harmonielehre aufgezeigt, mithin diese ihrerseits vom kontrapunktischen Dilettantismus erlöst werden. Ferner: auch von einem gehörsmäßig noch wenig vorgebildeten Schüler darf man von vornherein verlangen, daß er einstimmig diatonisch hört, wie er es für die Bildung des Cantus firmus nötig hat, mit der die Schulung im strengen Satz eröffnet wird. Außerdem: der zweistimmige Satz mit seinem behutsamen Fortschreiten von den Konsonanzen der ersten zu den erst durchlaufenden, dann synkopierenden Dissonanzen der übrigen Gattungen, drei- und vierstimmiger Satz in derselben Folge liefern einen Kurs der Gehörsbildung, wie er pädagogisch raffinierter eigentlich gar nicht gedacht werden kann. (Dies bedeutet also eine nicht zu unterschätzende Entlastung!) Das — Auffassung und Analyse des Kunstwerks beeinträchtigende — akkordische Hören, das die übliche Harmonielehre großzieht, wird von Anbeginn ausgeschaltet durch die Betonung der Horizontalen, die dem richtig verstandenen strengen Satz eigentümlich ist und welcher der Unterricht den erforderlichen Nachdruck verleihen muß.

Es mag wünschenswert sein, dem Lehrgang des strengen Satzes eine elementare Orientierung über den Inhalt der Diatonie in Dur und Moll voranzuschicken, die man, wie betont, am besten sogleich mit einfachen Beispielen des freien Satzes — etwa kleinen Präludien Bachs — belegt: die dabei unterlaufenden bescheidenen Modulationswirkungen machen keinerlei ernstliche Schwierigkeit. Gefördert wird dadurch auch und vor allem eins, was für die Belebung und klare Begrenzung der Lehre vom strengen Satz eine Notwendigkeit ist: daß man sich den Weg ins Freie offenhält; indem man — mit Emanzipation von Fux und Bellermann — stets darauf hinweist, inwiefern die primären stimmführerischen Gesetzlichkeiten unter der Einwirkung von Tonalität und Stufe wie des im strengen Satz ja gleichfalls weitgehend ausgehängten Rhythmus sich *umgestalten*; auf die Lehre von der „Prolongation", von den Postulaten der individuellen kompositorischen Situation ist entscheidendes Gewicht zu legen.

Es ist kaum nötig, den strengen Satz systematisch weiter als bis zur Vierstimmigkeit zu führen; doch empfiehlt es sich, ihm Uebungen mit Kombinationen der kontrapunktischen Gattungen anzuschließen, die einen Uebergang in den freien Satz grundsätzlich vermitteln.

Auf dieser Basis, eventuell auch schon neben dem Studium des drei- und vierstimmigen Satzes, ist die Lehre von der Harmonik in dem angedeuteten Sinne darstellbar. Eine Gefahr für die Einstellung des Ohres besteht um so weniger, als die Vertrautheit mit stimmführerischen Vorgängen das Durchdringen einer freieren Anschauung wesentlich unterstützt. Harmonisches Detail ist durch Beispiele zu illustrieren, bei denen — gleichfalls Gegenwirkung gegen akkordisches Hören — *Auskomponierung* der Stufe vorliegt. Die Analyse auch komplizierterer Literatur hat tunlichst früh einzusetzen und immer auf den *ganzen* Aufbau des Organismus und zugleich auf die praktische Konsequenz der Analyse für den Vortrag zu gehen.

Neben dem Studium der Harmonielehre mag — als primitive Ergänzung von der tonsetzerischen Seite her — eine schlichte Generalbaßtechnik, auf dem ebenfalls schon angezeigten Wege, erworben werden.

Erst darnach, unter Voraussetzung des strengen Satzes mit seinen Weiterungen, ferner der harmonischen Erkenntnis und der Anfangsgründe des Generalbasses, ist es rätlich, zum angewandten Kontrapunkt (doppeltem Kontrapunkt, Imitation, Kanon, Fuge usw.) fortzuschreiten. Eine Erörterung des dabei einzuhaltenden

Lehrgangs liegt nicht mehr im Rahmen der vorstehenden Betrachtung. Es bedarf indessen kaum einer ausdrücklichen Versicherung, daß die Lehre von der Prolongation, die kontrapunktischen Kombinationen und die harmonische Analyse ihn unterbauen.

Der Kundige weiß, daß der skizzierte Plan darauf hinausläuft, Gedanken Heinrich Schenkers für die Praxis, insbesondere des Schulunterrichts, zu gewinnen. Ich gestehe offen, daß ich früher den Wert des Schenkerschen Werks, vor allem des Systems [1], wesentlich in seiner Bedeutung für den mehr oder weniger „fertigen" Musiker sah und, selber durch die verbildende Schule älterer Methoden gegangen, diese für ein Uebel hielt, aber für ein unvermeidliches. Eigene Lehrerfahrung hat mich je länger desto entschiedener dahin geführt, anders zu denken.

Der Ausmünzung der Schenkerschen Lehre steht allerdings vorläufig noch zweierlei entgegen. Einmal: Schriften, die sie dem Schüler in einer für ihn faßlichen und für den Unterricht handlichen Form vermitteln, gibt es noch nicht. Diesem Mangel abzuhelfen, dürfte keine besondere Schwierigkeit bereiten. Dann: es ist die Frage, ob die vielen mittelmäßigen Begabungen, welche die Mehrzahl auch der höheren musikalischen Lehranstalten heute mitnimmt, dem durch Schenker angeregten Lehrgang gewachsen sind. Der ältere Lehrgang hat, mit seinen, anfangs wenigstens, vorwiegend papiernen Tugenden, etwas verschleiernd Gleichmacherisches: günstig für die Mediokritäten, gefährlich für die Talente, die er nur zu leicht abschreckt. Bei der gegenwärtigen wirtschaftlichen Lage sollte meines Erachtens nur erstrebenswert sein, daß die Art der Schulung von vornherein deutlichere Grenzlinien zieht: je weniger Unberufene zur Musik kommen, desto besser.

Das Motto, das diesen Ausführungen vorangestellt wurde, zeigt, wie lange bereits das sie beschäftigende Grundproblem aktuell ist. In den musikalischen Bestrebungen der Nachkriegszeit wird eine entschiedene Abkehr von den einseitig harmonischen Interessen des 19. Jahrhunderts sichtbar. Es tut not, daß der Unterricht diese Wendung sich rechtzeitig zu eigen macht, nicht — wie so oft schon — den Anschluß verpaßt.

[1] Neue musikalische Theorien und Phantasien I: Harmonielehre, II: Kontrapunkt (Wien, Universal-Edition).

Umgruppierung / Von Walter Abendroth

Die Aufgabe der Kritik, die in ihren besten Vertretern ein Zweig der Musikwissenschaft oder vielmehr deren eigentliche produktive Nutzanwendung ist, kann sich nicht darin erschöpfen, verstreute Einzelleistungen zu zensieren und in amtsmäßiger Ausübung täglichen Nachrichtendienstes ohne innere Beteiligung laufenden Bericht zu erstatten. „Objektivität" im Sinne des „tout comprendre, c'est tout pardonner", wie man sie heute versteht und fordert, ist keine Tugend der Kritik, am wenigsten eine freiwillige, sondern unbewußter Ausdruck ästhetischer Hilflosigkeit und mangelnder Orientierungsgabe, ja eine Verkennung höherer Pflichten des Kunstverstandes. Was hingegen Kritik zu leisten hat, verlangt die unbedingte Voraussetzung bindender Maßstäbe, welche, ohne unfehlbar oder unverrückbar sein zu wollen, dennoch der Willkür des persönlichen Geschmackes entzogen sind und allgemeinen Richtlinien der historischen Situation entsprechen, also in der Meinung des derzeitigen Objektivitätsbegriffs, da sie der Subjektivität Schranken setzen, *Vorurteile* darstellen. Man liebt es, zu vergessen, daß die Hälfte des „Vorurteils" auf *Nach*urteilen beruht, d. h. auf Erfahrung und der Fähigkeit, aus dem Erfahrenen Schlüsse für das Mögliche und Notwendige zu ziehen. Insofern ist *jegliches Urteil „Vorurteil"* und das Verlangen nach vorurteilsloser Kritik ein Absurdum. Das Urteil hat ein Hauptziel über alle kleineren Ziele hinaus: die Erkenntnis des Bedeutenden, des Besonderen. Das ist schwer, und gerade darin hat die Fachkritik so oft versagt — vielleicht nur, weil sie versäumte, sich das *Allgemeine* ins Bewußte zu heben. Dieses Allgemeine, das den verschiedensten Einflüssen der Gunst oder Ungunst der Verhältnisse, dem Zeitgeist, der Mode unterworfen ist, ist ein Veränderliches und zwar im höchsten Grade, im äußersten Sinne. Das Besondere aber bildet in seinen einzelnen Erscheinungen über dem Wandel des Zeitgeschmacks hinweg eine Kontinuität der Transformationen, es dokumentiert sich sozusagen als geistige Individualität in verschiedenen Inkarnationen. Die leuchtendsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte, diejenigen, die als Pfeiler von ewigem Bestand dem Denkmalsbau künstlerischer Schaffenskraft Dauer und Größe verleihen, waren absichtslose Träger einer natürlichen Fortpflanzung geistiger Keime. Solche Keime konnten nicht und können nie, in der Geisteswelt so wenig, wie in der physischen, aus der Luft gegriffen oder „erfunden" werden; sie sind „Abfall" der Vergangenheit und aus deren Blüte hervorgegangenes, überliefertes Erbe. Wesen und Sinn organischer Evolution ist das Heraustreiben neuer Formen aus den alten, gleichmäßige Verbundenheit des Gegenwärtigen mit dem Gewesenen und dem Künftigen. Dabei ist zu bedenken, daß es einen Unterschied gibt zwischen dem wirklich „Zukünftigen", d. h. dem Gewordenen von morgen und dem „Neuen", d. h. dem Gedachten oder Gewollten von heute — eine Tatsache, für welche unseren Zeitgenossen jeder Instinkt

abgeht. *Revolution* ist Augenblickssache, Gegenwartsgeste; *Evolution* ist überzeitliches Zukunftsstreben, ein Vorgang, unabhängig von Wollen oder Nichtwollen; natürliches Müssen, also dasselbe, was als ewig gültiges Symptom im „Nichtanderskönnen“ der genialen Naturen stets wiederkehrt. In vergangenen Zeitläufen bis in den Vorabend unserer Gegenwart hinein war es das Uebliche, daß das Werk eines Großen seinerzeit als etwas durchaus Neues, außerhalb aller bisher verfolgten Gesichtspunkte liegendes erschien und demgemäß als Dilettantismus oder Scharlatanerie befehdet wurde. Das kann von der retrospektiven Grundgesinnung der damaligen Menschen, vor allen Dingen der autoritativen Vertreter des Fachs, deren Kenntnis der geschichtlich bereits beglaubigten Meisterschaft im Durchschnittsrepräsentanten der Gattung aus mißverstandener Pietät zur Skepsis gegen alles wurde, was jenem Ueberlieferten nicht äußerlich wie innerlich restlos kongruent (gleich und ähnlich) war. Die geschichtliche Beglaubigung aber erhielt ein Meister *trotz* und *entgegen* der Fachkritik durch die unbestochene Rezeptivität des eigentlichen „Publikums“. Das ist der traditionelle Vorgang, rund gerechnet von Bach bis Wagner. Der Kampf der „Zunft“ gegen den neuen Meister „incognito“ ist, wie hervorgehoben werden soll, a priori kein schales Neidprodukt; er ist etwas Aehnliches, wie die Blindheit des altgetreuen Gralshüters Gurnemanz gegenüber der Sendung des Gralerlösers Parsifal. Allein der gute Kern der Sache machte einige Häutungen durch, und als Wagner auf den Plan trat, diente bereits eine ausgebildete Rhetorik und ein überhandnehmendes Zeitungswesen den Korruptionszwecken zünftlerischer Kameraderiepolitik, dem Korpsgeist der organisierten Durchschnittsmasse, dem Selbsterhaltungstrieb des Kartells der Halbbegabten im bewußten Widerstand gegen das Genie. Nur noch ein kleiner Prozentsatz der kritischen Wagner-Gegnerschaft seinerzeit darf mit jenem alten Pietätsgedanken gedeckt werden, entspringt ehrlicher Ueberzeugung. Diese Konstellation zwang dem schaffenden Künstler die Feder in die Hand, um in eigener Sache ästhetisch, theoretisch und polemisch das Wort zu ergreifen, da die Beeinflussungsmacht der Gegenseite die gesunden Rezeptionsinstinkte des unverdorbenen Publikums zu ersticken drohte. Gerade das Beispiel Wagners zeigt, wie die Unfähigkeit des großen Laienpublikums, sich dem Eindrucke des unmittelbar wirkenden Kunstwerkes zu entziehen, der freudige Wille, das Gebotene als Bereicherung hinzunehmen der Verleumdung der Presse anheimfällt, wie das elementare Gefühlsurteil der unbestochenen Volksgemeinschaft vorsätzlich wankend gemacht und der Autor damit seinerseits genötigt wird, Gegenbeeinflussung zu üben. Damals also liegt nicht die Notwendigkeit vor für den Künstler: durch Theorien und Sophismen künstlerische Erlebnisse überredend vorzutäuschen, die hervorzurufen dem lebendigen Kunstwerk nicht selbst gelingt, sondern es gilt: den bereits gesicherten Eindruck vor Trübung, Abschwächung oder gar Ertötung durch *nachhinkende* Besserwisserei zu schützen, der Verfälschung der öffentlichen Meinung vorzugreifen. Das ist ein Faktum von großer Wichtigkeit, im Vergleich zur Folgezeit. Der „Fall Wagner“, als Gipfel und Spitze einer historisch-traditionellen Befehdung des neuerschienenen Genius im Namen seiner legitimierten Vorgänger ward endlich nach soviel Erbitterung im Gesinnungskampf und unüberbietbarer Gehässigkeit der Kampfesmethoden sozusagen „laut Volksentscheid“ zu einer definitiven Blamage der Zunftzensur. Die Zunft verabsäumte nun schließlich nicht mehr, den Denkzettel wohl oder übel ad notam zu nehmen, und damit war der merkwürdige Umschwung angebahnt, der heute vollzogene Tatsache ist. Nach dem krassen „Reinfall“ der Wagner-Kritik glaubte das Gros der Tagesästhetiker im Einvernehmen mit der bloßgestellten Allgemeinheit der Fachvertreter Wiederholungsfällen nicht besser vorbeugen zu können, als, indem es entschlossen die Fahne des „Fortschritts“ ergriff und dieselbe vor den erstaunten Augen der Menge hin und her schwenkte. Von nun an hatten diejenigen Produzenten, bei denen der Akt des Schaffens angeborenem Trieb, jenem erwähnten „Nichtanderskönnen“ entsprang — anstatt wie bei der Allgemeinheit: dem Wunsche, dem Willen, dem Ehrgeiz — Mühe, den Ansprüchen eines großen Teiles der Kritik auf „Fortschrittlichkeit“ gerecht zu werden, während die große Durchschnittsmasse der Musikhersteller ein Wettlaufen nach dem „Neuesten“ und „Allerneuesten“ begann. Die „Pietät“, jene gesunde Grundwurzel des Uebels, welches zur großen Blamage im „Fall Wagner“ geführt hatte, ward so gründlich ausgerottet, daß an ihrer Stelle der Gegenpol erschien: Geringschätzung und Verleumdung der Vergangenheit. Mit Gegenwärtigem wurde nicht mehr gerechnet, künftiges hypothetisch konstruiert. „Neuheit“ ward Selbstzweck und soll nun als Gewähr für innere Notwendigkeit gelten. Entsprechend einer Umstellung der Gesamtmentalität der zivilisierten Menschheit auf die Grundlage einer modernen Vernunftsdiktatur zeitigte der daraus erwachsene Gehirnfanatismus eine Disposition des durchschnittlichen Künstlertypus, dessen Merkmal einst gemütliches, sorgloses Epigonentum gewesen, zu theoretisch-praktischer Betätigung eines tiftelnden Kombinationsverstandes. Immer mehr prägte sich die spekulative Beanlagung des zeitgemäßen Durchschnittsgeistes aus in der Ueberschätzung des „Bewußtseins“ und analoger Unterschätzung intuitiver Spontaneität. Das Werkzeug (Bewußtsein) soll Gehalt werden (Intuition, Schau, Eingebung, „Genie“). Gesteigerter Hang und geschulte Fähigkeit zu vorwiegend *analytischer* Geistes-

betätigung, eine Reflexerscheinung des Erlöschens absichtsloser, natürlicher, elementarer Fruchtbarkeit, ließ das Organ absterben für den *synthetischen* (anti-analytischen) Charakter der großen Vollnaturen, deren Händen der „creator spiritus" seine gestaltenden Kräfte anvertraut. — So ergab sich die heutige Situation, eine vollständige Umkehrung der ehemaligen bis zu Wagners Zeit. — Die Epigonen sind selten geworden. Die Masse ist „modern", meistens sogar „extrem modern"; alle die Tausende, die den Begriff des „Durchschnitts" bilden, spielen die Rolle der wenigen wahren Genies von dazumal, die in ihrer instinktiven evolutionistischen Fortschrittlichkeit Mißverständnissen und Widerständen ausgesetzt waren; jene Widerstände kamen damals von der Zunftkritik, während das Publikum mehr oder weniger schnell bejahte; heute lehnt letzteres das Unverdauliche ab, während die Mehrzahl der prominenten Zünftler den „neuen Bahnen" Breschen schlägt; Notwehr veranlaßte Wagner einst, dem fertigen Werke erläuternde Worte nachzusenden; Verlegenheit um intuitive Kraft, der verzweifelte Versuch, das Gewürzlose schmackhaft zu machen, „Ideen" vorzutäuschen, wo Gedanken schöpferischer Art mangeln, läßt die Dutzendköpfe unserer Gegenwart philosophisch, natur- und kunstwissenschaftlich begründete, höchst exakt durchgrübelte Tonsysteme und Satztheorien erfinden und ausarbeiten, nach deren Rezepten sie dann Töne, „Klänge" oder „Linien" an-, über- und nebeneinander setzen, ohne daß etwas anderes daraus entstehen könnte, als „horror vacui". Mit der roten Tinte musikwissenschaftlicher Schulmeisterei wird das rote Herzblut temperamentvoller Künstlernaturen übergossen und verwässert. Auf diese Weise hat sich — ganz naturgemäß — das eine unverändert erhalten: *die Position der Wenigen, der „Intuitiven"*. Wie diese einst den Pietätspriestern als Tempelzerstörer galten, so jetzt den Zukunftsmachern und Intelligenzmagistern als Rudimente versunkener Kulturzustände. Wir dürfen also feststellen, daß jene, nach wie vor, die eigentlich und wirklich „verkanntenn bleiben, mit dem größeren Nachteil gegenüber ihre" Vorläufern, daß sie geradezu außerhalb des Blickfeldes der Epoche stehen, indessen die alten Meister als Meistumstrittene ihrer Gegenwart in deren Brennpunkt standen, *auf einem Platz, den heute die allgemeine Tagedienerschaft, die Masse der Zünftigen und Zeitgemäßen-Allzuzeitgemäßen breitsitzt*! Zeit ist es, die Aufmerksamkeit der Künstler und Kritiker bonae voluntatis auf den beschriebenen Tatbestand zu lenken. Zeit ist's, in der „verkannten" Zukunftsschwangerschaft der Uebererneuerungsartisten von heute das gegenwärtig *Allgemeine*, die Modetorheit zu ersehen, um mit geklärtem Blick das *Besondere wo anders* zu suchen und zu erkennen, dort, wo *geistbedingtes Wachsen aus dem Samen der Vorwelt* sichtbar ist, Wachsen neuer *Gestalten* aus dem Vermächtnis alter Impulse, das reife Bilden der Promethiden.

Streifzüge eines Reminiszenzenjägers

Eine Plauderei von CHR. KNAYER[1] (Stuttgart)

Die musikalische Reminiszenzenjagd macht vielen Freude, am meisten wohl dem „Kollegen", wenn er ein neues Werk seines Konkurrenten unter die Finger bekommt. Aber auch der Laie spielt sich gern als Sonntagsjäger auf, und dabei geht es dann ohne Fehlschüsse und fahrlässige Tötungen nicht immer ab. Wie oft schon erstaunte ich baß, die kühnsten Urteile und Plagiatbeschuldigungen aus dem Munde von „Liebhabern" zu hören in Fällen, wo ich selbst gar keinen Anklang gefunden hätte. Ein Stück sollte z. B. an Wagner erinnern. Warum? — Weil ein Triller hoher Geigen, eine Folge übermäßiger Dreiklänge oder viele alterierte Akkorde vorgekommen waren! — Am leichtesten vermag der Dilettant Reminiszenzen auf dem Gebiet der *Melodie* zu verfolgen; denn sie ist meist das einzige, worauf er achtet. Von Form versteht er häufig nichts, von Harmonie wenig und den Rhythmus genießt er nur unbewußt. Seinem häufig durch keinerlei Sachkenntnis begründeten Urteil gegenüber ist also zu betonen, daß nur unter Berücksichtigung *aller* der erwähnten Gesichtspunkte eine gerechte Entscheidung in der Frage des Plagiats getroffen werden kann.

In dem Anfang der Brahmsschen Violinsonate in A dur habe ich nie eine Erinnerung an das Preislied aus den „Meistersingern" finden können (die Ähnlichkeit erstreckt sich höchstens auf drei bis vier Töne), ebenso beim Hauptmotiv des Schumannschen a moll-Konzerts, das ähnlich beginnt wie das Erlösungsmotiv im „Fliegenden Holländer". Weiter soll das Finale der I. Sinfonie von Brahms an den Schlußsatz der IX. von Beethoven erinnern. Bekannt ist die Schlagfertigkeit, mit der Brahms jenen Vorwurf abführte, aber zugleich als berechtigt anerkannte: „Das hört jeder Esel." Ich selbst fand keine nennenswerte Verwandtschaft. Soll ich mich nun freuen, daß ich kein Esel im Brahmsschen Sinn war, oder bedauern, daß ich nicht einmal fand, was jeder Esel entdeckt? Und doch habe ich von jeher mit Leidenschaft der musikalischen Reminiszenzenjägerei gehuldigt. Nicht aus Neid und Scheelsucht, auch nicht, um mit Literaturkenntnis zu protzen, sondern aus angeborenem Spür- und Kritikersinn und aus philologischer Freude am Ver-

[1] Siehe unter „Gedenktage".

gleichen und Zusammenstellen verwandter Gedanken. Geradezu eine Qual kann es werden, wenn man einen Anklang zu hören meint und das Original nicht herausbringen kann. Man zermartert sich das Gehirn, sucht, schlägt da und dort nach; endlich glaubt man's gefunden und siehe da: es besteht oft erst keine Aehnlichkeit! — Wir sehen also, die Frage, ob eine musikalische Reminiszenz irgendwo vorliegt, ist nicht so einfach, und wir können ruhig sagen: Die Entscheidung ist in den meisten Fällen nur *subjektiv* und von einzelnen groben und auf der Hand liegenden Fällen abgesehen, weder sicher noch mit Allgemeingültigkeit zu treffen. Zu diesen Fällen gehören die des *Zitats* (Anführung eigener früherer oder fremder Gedanken) und des wörtlichen *Plagiats* (des bewußten, nicht gekennzeichneten Abschreibens fremder Gedanken, die als eigene ausgegeben werden). Geistige Diebstähle der zuletzt erwähnten Art kamen vor allem in den älteren Zeiten oft vor; z. B. bei Bewerbungen um ein Amt, wo der Kandidat ein Meisterstück vorlegte, das er aus eines toten Komponisten Werken abgeschrieben hatte. Damals war die Entlarvung eines solchen Betrügers schwerer als jetzt.

In Händels und Verdis Lebensbeschreibungen lesen wir von solchen Plagiaten, die beidemal aufgedeckt wurden. Aber sogar in neuerer Zeit las ich von einem in Württemberg geborenen Jüngling, der sich in München oder Wien in der Gesellschaft als neues Licht feiern ließ, bis von einem Kenner nachgewiesen wurde, wo dieser „Barthel den Most geholt hatte", nämlich bei Rheinberger, dessen Orgelsonaten er als eigene Klaviersonaten ausgegeben hatte.

Interessanter sind die Fälle der *Selbstwiederholung* und des *Zitates*. Sprechen wir einmal von den ertsgenannten. Sie kommen am häufigsten bei Fr. Schubert vor; denn dieser schrieb so ungeheuer leicht und viel, daß er seine früheren Werke oft selbst nicht mehr kannte. Ueber ein Lied, das ihm vorgesungen wurde, sagte er: „Das Liedel is nit uneben. Von wem ist denn das?" — um alsobald zu erfahren, daß es von ihm selbst war. In seinen Kompositionen finden sich viele Stellen, in denen er eigene Gedanken, vor allem Lieder, noch einmal, meist instrumental benützt hat. Am bekanntesten ist die Verwendung des Lieds „Der Tod und das Mädchen" in seinem d moll-Quartett. Variationen über das Lied „In einem Bächlein helle" bilden einen Satz des danach benannten „Forellenquintetts". Das Lied „O du Entrissene" (nebenbei gesagt, Wagners Lieblingslied unter den Schubertschen) kommt noch in einer „Fantasie für Geige und Klavier" in C dur vor. Die sogenannte „Wandererfantasie" hat ihren Titel von der Verarbeitung einer Stelle des Lieds „Der Wanderer" in dem sturm- und drangvollen Op. 15. Den schönen Gedanken des Allegretto quasi Andantino aus der Sonate Op. 164 hat Schubert in der zweiten der nachgelassenen „3 Großen Sonaten" als Schlußrondo nochmals ausgeführt, aber etwas anders, und von E dur nach A dur transponiert. Einige Walzerthemen reihte er in verschiedene Sammlungen ein. Das Trio des Menuetts aus der Sonate Op. 122 in Es hat er als Trio des nachgelassenen Scherzos in Des dur verwendet, diesmal notengetreu. Aehnlich handelten Mozart und Beethoven. Jener übertrug den Schlußsatz der Sonata facile in C (Peters Nr. 15) mit geringen Veränderungen als Schlußsatz in die F dur-Sonate (Peters Nr. 5), während der erste Satz dieser Sonate nach der *Violin*sonate in F bearbeitet wurde. Dieser (Beethoven) bringt das gleiche berühmte und mit Recht beliebte Menuett zuerst im Septett Op. 20 und dann in der Sonatine G dur Op. 49, 2, wo es weiter ausgeführt wurde. Das Baßmotiv aus dem Schlußsatz seiner Eroica (III. Sinfonie) hat er in einem selbständigen Variationenwerk für Klavier nochmals abgewandelt (variiert), worunter wir wohl den fixierten Niederschlag einer zwei Stunden langen, nach den Berichten der Zeitgenossen gewaltig packenden Improvisation im Kreise seiner Freunde sehen dürfen. Das Thema des Adagios der 1. Sonate in f moll ist identisch mit einem Thema aus dem früher geschriebenen Klavierquintett in C. Mendelssohn setzt seinem Streichquartett Op. 13 in a ein eigenes Lied als musikalisches Motto „Ist es wahr?" voran. Schumann läßt denselben Gedanken im Finale der Kreisleriana und im Seitenthema des 1. Satzes seiner Frühlingssinfonie auftreten. Brahms verwendet im Finale der G dur-Sonate Op. 78 programmatisch sein „Regenlied". Dem Russen Tschaikowsky gefiel der Drehorgelmann seines Jugendalbums so gut, daß er die beiden Themen nochmals als „rêverie interrompue" bearbeitete. Die Bandausgabe der Griegschen „Lyrischen Stücke" hat dadurch eine hübsche Abrundung erfahren, daß Grieg das allererste Stück, die Arietta, als letztes in anderer harmonischer Fassung und im Walzerrhythmus nochmals bringt. Haydn hat den kindlichen, aber gewissermaßen ein Urmotiv darstellenden Gedanken des Andantes aus des Sinfonie mit dem Paukenschlage noch zweimal sonst verwendet, einmal als selbständiges Klavierstück und dann in den „Jahreszeiten", wo er es dem hinter dem Pfluge flötend schreitenden Bauern in den Mund gegeben hat. Seine Kaiservariationen sind wohl jedem bekannt. Bekannt ist, daß die Opernkomponisten der ältesten Zeiten bis heute, vor allem Händel, Rossini, Meyerbeer und Verdi, ihre durchgefallenen Opern selber wieder plünderten oder gelegentlich eine beliebte Arie nochmals verwendeten. Da überhaupt damals noch kein so strenges Urheberrecht wie heute bestand, so durfte nicht bloß jedermann jedes Stück abschreiben, sondern jedes Thema (auch aus Opern) durfte mit Variationen versehen und so verbreitet werden, ohne Erlaubnis des Autors und Verlegers. Der Opernkomponist war dafür womöglich noch dank-

bar, weil dadurch seine Gedanken und sein Ruhm in alle Welt hinausgetragen wurden. Das willkürliche Umgehen mit fremdem geistigem Gut hatte andererseits für den Tonsetzer den Nachteil, daß häufig sein Name gar nicht mehr genannt, noch aufs Notenblatt gesetzt wurde. — Wie wenig ungebildete Menschen auf den Namen des Tonsetzers achten, ist bekannt. — Ueber manchen Variationen von Mozart, Beethoven, Dussek und Weber steht nur etwa Air favori oder der Anfang des Lied-(Melodie)-Textes. Zur Zeit der ganz alten Meister gar war das geistige Eigentum noch vogelfreier. Es wurde noch weniger auf Wahrung des Rechts oder auch nur der Autorschaft gesehen, wie die Unklarheit beweist, die lange in der Frage (nach) der Urheberschaft vieler schöner und beliebter Lieder herrschte, z. B. über „Willst du dein Herz mir schenken", das angeblich einzige weltliche Lied des großen J. S. Bach. „Kein Hälmlein wächst auf Erden" wurde dagegen Friedemann Bach, seinem genialischen, aber unsteten Sohne, zugeschrieben und Brachvogels beliebter historischer Roman über das Leben dieses Tonsetzers hat diesen Irrtum weiter verbreitet. Der ganzen Melodiebildung nach aber gehört das Lied in die Biedermeierzeit und gemahnt an Mendelssohns „O Täler weit". Das entzückende „Schlafe mein Prinzchen" wurde der Ehre gewürdigt, als ein Werk Mozarts zu gelten. Nach Friedländers Forschungen aber stammt es von dem Arzte Fließ. Bekanntlich ist auch Händels berühmtes Thema der Grobschmiedvariationen nicht von ihm selbst; es ist ein altes französisches Volkslied, das Yvette Guilbert in einer Sammlung von 36 chansons anciennes (Schott) herausgegeben hat. Umgekehrt ist das bekannte Kinderlied „Bald ist es wieder Nacht", das in den Sammlungen ohne Autornamen steht, dem G dur-Capriccio für Klavier von Haydn entnommen (s. Edition Peters). Von wem die Stradella zugeschriebene Kirchenarie „Se i miei sospiri" in Wirklichkeit herrührt, ist noch nicht sicher festgestellt. Auch sonst herrschte Unordnung beim Abschreiben, genau wie bei der Ueberlieferung von Schriftwerken alter Dichter und Chronisten. Es kam vor, daß beim Abschreiben oder Drucken der Notentext verändert wurde, daß Takte hineingeflickt wurden, so z. B. in Bachs bekanntes C dur-Präludium der Takt von Schwenke. Nicht minder berühmt sind die vier Takte, die Nägeli, der um den Männergesang so verdiente Schweizer, in die G dur-Sonate Op. 31 von Beethoven eingeschwärzt hat, und die in allen älteren Ausgaben standen. Sie sind jetzt aber fast überall entfernt, während die Einschaltung bei Bach durch Gounods weichliche Melodieüberarbeitung sich immer noch hält.

Eigentliche *„Selbstzitate"* sind sehr selten. Wir denken dabei nicht etwa an das Leitmotiv, sondern verstehen darunter den Fall, daß ein Komponist in einer Oper oder in einem Instrumentalwerk einen Passus aus einem eigenen früheren Werk anführt und selbst als Anführung bezeichnet. Das letztere hat auch seine Schwierigkeit, da bis jetzt noch keine „musikalischen Gänsefüßchen" erfunden worden sind. Wagner läßt in den „Meistersingern" bei Sachsens Bemerkung „Von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig Stück" im Orchester das bekannte Liebesmotiv aus diesem Musikdrama erklingen. Bei Schumann finden wir im Carnaval Op. 9 Nr. 6 eine Stelle, wo er über den Notentext schreibt: „Papillon?", weil dieselbe an eine Stelle des gleichnamigen früheren Op. 2 Nr. 1 erinnert. — Diese Stelle bringt uns auf das nicht minder interessante Thema der *„musikalischen Symbolik"*. Um Menschen, Völker oder bestimmte Zeiten und Stilepochen musikalisch zu kennzeichnen, hat man früh zu dem einfachen Mittel gegriffen, Nationalhymnen oder Volkslieder in bestimmte Zusammenhänge einzuflechten. Der Beispiele ist Legion. Beethoven tut es in seiner Schilderung der Schlacht bei Vittoria, Liszt in den sinfonischen Dichtungen „Hungaria" und „Hunnenschlacht", Wagner in seiner Britannia-Ouvertüre. Die Romantiker, allen voran Weber, flochten zum Zweck der Milieuschilderung ungarische, chinesische, arabische, russische und andere Originalmelodien in Opern und Singspiele ein. Das bekannteste Beispiel aus neuerer Zeit ist Puccini mit seiner Oper „Madame Butterfly". Schumann verwendet in der Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea und (gleich Wagner) in den „Zwei Grenadieren" die Marseillaise zum Zweck der Zeitschilderung. Daß er sie auch in den „Faschingsschwank aus Wien" hineinschmuggelte, war ein Witz: er wollte damit den Zensor verhöhnen, der in Wien damals die französische Nationalhymne verboten hatte. Den „Großvatertanz" verwendet Schumann sowohl in den Papillons Op. 2 und im Carnaval je am Schluß („thème du XVII ième siècle"), als auch im Jugendalbum Op. 68 Nr. 39 „Winterszeit II" zur Charakterisierung gemütlichen oder philiströsen, zopfigen Behagens. Wie oft wurde der schottische Pibroch und das Campbell-Lied in Balladen, Liedern und sinfonischen Stücken zitiert, z. B. von Bruch, Volkmann u. a. Nicht minder häufig wurden preußische und andere Militärmärsche als Hintergrund in Balladen oder militärischen Bildern verwendet. Zur Schilderung akademischen Lebens und Treibens hat Brahms in seine „Akademische Festouvertüre" das „Gaudeamus igitur" eingeführt. Rubinstein zitiert in dem reizenden Klavierstück „Valse Allem*agne*" (sic!) zum Schluß als echteste „Deutsche" (Allemande) Webers bekannten Freischützwalzer, ohne die Quelle anzugeben. Die Einflechtung des „Robin Adair" und der „Letzten Rose" in Opern von Boieldien und Flotow, Humperdincks Einflechtung von deutschen Volksliedern in „Hänsel und Gretel" und in die „Marketenderin" hat ihren guten Sinn. Es ließe sich noch viel über musi-

kalische Symbolik sagen und wir streifen noch kurz die Neigung Schumanns und anderer Romantiker, sich durch Wörter und Namen, die als Noten einen Sinn und musikalisch brauchbare Motive ergeben, wie „ade", „Gade", „Bach", „Asch" (s. Schumanns Carnaval, in dem fast alle Stücke aus dem Motive a es c h oder as c h entwickelt sind), zu Kompositionen anregen zu lassen. Reger ist in seiner „Schaf-" und „Affen"-Sonate, der Schreiber dieser Zeilen mit zwei Affenwalzern, einem Caffe-Canon und einem Hasenländler diesem Vorbild gefolgt. Zum Schluß dieses hauptsächlich vom Zitieren handelnden Teils sei noch der interessante Fall erwähnt, daß der Komponist Heinrich *Noren* in seinem geistvollen und famos instrumentierten „Kaleidoskop" für Orchester bei Variation 9 sein eigenes Thema mit dem Heldenmotiv und dem Widersacherthema aus dem „Heldenleben" von R. Strauß kombinierte. Diese musikalische Verbeugung vor Strauß, dieser hommage (wie unsere Großväter gesagt hätten), trug dem begeisterten Verehrer „Richards II." eine Anklage des Verlegers des Straußschen Werkes ein wegen juristisch unberechtigter Verwendung eines in seinem (des Verlegers) „Besitz" befindlichen Gedankens. Der Streit war prinzipiell und endete (so viel ich weiß) mit der Verurteilung des angeklagten Zitators. Diese Entscheidung hat einen durch zahlreiche Männerchöre bekannten schwäbischen Komponisten nicht abgehalten, in einer Ballade für Männerchor das berühmte Wiegenlied von Brahms „Guten Abend, gute Nacht" einzuflechten. Was sagt Herr Simrock dazu?

Zum 50jährigen Todestage von George Sand / Von Vera Velden

Ihr Verhältnis zu Chopin

Aus dem Nebel der Vergangenheit tauchen sie alle wieder auf, schemenhaft, verschwommen in ihren Konturen, auf und ab wogend im blassen Dämmerlicht unklarer Erinnerungen, die Geister gewesener Größen. Und wir zerren sie wieder ans Tageslicht, wir prüfen, rühmen und verurteilen. Versuchen wir denn, ihnen gerecht zu werden!

Vor 50 Jahren starb am 7. Juni George Sand, von der einer ihrer Biographen sagt, sie sei der furchtbar rätselhafte Dämon, den das Schicksal zur Sühne für die Pariser Geistesblüte hatte aufstehen lassen. Ein Dämon war sie auch für jenes feingeschliffene, zarte Leben, das in seine spielerisch lockenden Hände fiel, Friedrich Chopin, dessen Dichterseele Liszt mit den Blättern vergleicht, deren samtartiger Ueberzug nie mit dem Staub der Landstraße in Berührung kam, der von sich selber sagt, er sei die Saite einer Violine auf einen Kontrabaß gespannt.

George Sand war eine der größten Schriftstellerinnen ihres Landes, ihr Ruhm steht dem Viktor Hugos nicht viel nach. Fast ans Unglaubliche grenzend war ihre Produktivität und ihre Arbeitskraft. Nicht weniger als 80 Romane schrieb sie, eine Reihe viel aufgeführter Theaterstücke und die Geschichte ihres Lebens, bestehend aus 12 Bänden. So waren 40 Jahre ihres Lebens voll ausgefüllt und ließen ihr außerdem noch die Zeit, sich ihren zahlreichen Freunden zu widmen und einen jener bedeutenden, damals in Frankreich üblichen, heute fast ganz verschwundenen „Salons" zu führen, in dem sie die Scheinwerfer ihres blendenden Geistes auf alle Gebiete des Lebens strahlen ließ. Zu diesen Geistesgaben kam noch ein bezaubernder Charme ihrer Persönlichkeit, kein Wunder also, wenn Friedrich Chopin schnell sein Vorurteil gegen schriftstellernde Frauen fallen ließ und schon nach der ersten Bekanntschaft ihr rettungslos verfiel.

Und sie? Die Dichterin, die mit unerhört kühner Feder, von idealem Feuer durchglüht, nur das Edelste und Schönste zu verherrlichen bestrebt war, die in unaussprechliches Entzücken geriet selbst über die kleinsten wundersamen Schönheiten der Natur, an denen andere achtlos vorübergehen, als sie diese edle, durchgeistigte Künstlergestalt mit den feinen Zügen, den seidenbraunen Haaren sah, da ergriff ihre Feuerseele von ihm Besitz, und sie betrachtete ihn als ihr ausschließliches Eigentum.

Die acht Jahre des Zusammenlebens mit Chopin, sie sind es, die George Sand zum Gegenstand des Streites, der Liebe und des Hasses der Welt, die einen Chopin liebt, gemacht haben. „Von der Parteien Haß und Gunst verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte" kann man auch hier sagen. Hier George Sand, hier Chopin, klingt es herüber und hinüber, und schwer ist es, ein gerechtes Urteil zu fällen. Lassen wir die Tatsachen sprechen:

Chopins Gesundheit war während dieser Zeit außerordentlich zart. Um ihm eine sorgsame Pflege angedeihen zu lassen, begleitet George Sand ihn auf die spanische Insel Majorca. In einem alten, verlassenen Kloster mit halb verfallenen Gängen, riesigen, zugigen Räumen richten diese zwei Schöngeister sich ein, während draußen der Regen an die Fenster schlägt, ja tagelang alle Wege von den Regengüssen aufgeweicht sind, alle gewohnten Bequemlichkeiten entbehrend, fern von allen Freunden ihres geistigen Lebens. Wie mußte Chopins zarte, sensible Natur in dieser unfreundlichen, einsamen Fremde leiden, wie quälte seinen schwachen Körper der heftigste Husten, ohne daß ärztliche Hilfe

zu beschaffen war, während George Sands robustere Natur das Originelle dieses Aufenthaltes lächelnd genoß und sie unternehmungslustig stundenlang im Freien umherstreifte. Warum führte sie den armen, leidenden Freund nicht fort in seine gewohnten Verhältnisse, warum erbebte sie nicht in Sorge bei den furchtbaren Hustenanfällen? Sah sie nicht, daß nicht einmal seine geliebte Kunst sich hier recht auf ihn herabließ, kurzum, daß dieser Aufenthalt schwer schädigend für Chopin war?

In den nun folgenden Jahren verbrachte Chopin die Sommer auf dem Landsitz der Freundin, Nohant, und ohne Zweifel entstanden ihm hier Freuden, die zu den schönsten seines Lebens gehören. „Er war nicht mehr auf Erden, er schwebte in einem Himmel von goldenen Wolken und zauberischen Düften.“ Er liebte George Sand mit einer Hingabe, einer Innigkeit und mit einer Glut, die seine polnische Abstammung verraten ließ. Es war vorauszusehen, daß, wenn diese Liebe einmal verschmäht sein würde, ihr verzehrendes Feuer ihn vernichten mußte. Sie aber? Gewiß, sie bewunderte Chopin als den Künstler, dem es gelang, ihren eigenen Idealen Gestaltung und Wirklichkeit zu verleihen, sie liebte seine empfindsame, zarte Seele, aber es fehlte ihr einerseits an Treue und Beständigkeit, andererseits fühlte ihre daseinsfreudige, kraftstrotzende Natur sich angewidert durch die Atmosphäre des Krankenzimmers, und sie entfernte sich um so mehr von ihm, je schwächer er wurde. Jenes Erlebnis auf Majorca, wo sie stundenlang im Gewitter und Sturm auf der Insel umherstreifte, während Chopin unterdessen in der einsamen Halle fast verging vor Sorge um die geliebte Frau, wo er ohnmächtig zusammensank, als er sie endlich wiedersah, es war das Sinnbild ihres ganzen Zusammenlebens während dieser acht Jahre. Sie, gegen Wind und Sturm ankämpfend, immer nach Abenteuern ausschauend, er, der Träumer, der Zurückbleibende, in der Welt seiner Schönheit und seiner Sehnsucht lebend! Und wie in diesen bangen Stunden der Angst das herrliche fis moll-Prelude entstand, so klingt fortan durch seine ganze Musik die Qual eines tief verletzten Herzens. — Hier ist auch die unbewußte Einwirkung dieser Frau auf seine Kunst zu verspüren. Während er vor ihrer Bekanntschaft lediglich die Leiden und Heldentaten seines unglücklichen Vaterlandes Polen besungen hatte, so mischen sich jetzt rein persönliche Leiden und Erfahrungen in seine Schöpfungen, sie vertiefend und befruchtend, ohne jedoch die Grenzen des Schönen je zu überschreiten. Im Gegenteil, höher als sein eigenes Leiden steht ihm das Thema, das er besingt, und sofern eigene Klagen hineintönen, sind sie bereits geadelt und geläutert, so daß keine Bitterkeit, keine Unausgeglichenheit die schöne Linie durchbricht. Und wenn der Mensch Chopin durch George Sand in unerhörte Leiden hineingeführt wurde, die seiner zarten Konstitution unbedingt hätten erspart bleiben müssen, so dankt der Künstler ihr vielleicht Vertiefung und Beseelung seines Werkes.



George Sand
Nach einer Zeichnung von L. Calamotte aus dem Jahre 1837

Bei all den Mißverständnissen und peinlichen Szenen zwischen ihnen aber läßt George Sand Chopin doch nicht, immer wieder spielt sie das Spiel von Anziehen und Abstoßen und bringt ihn immer tiefer hinein in die Dunkelheiten seines körperlichen und seelischen Leidens. Bis endlich der Bruch sich nicht länger aufschieben läßt, bis der lange gesuchte Anlaß, mit ihm endgültig zu brechen, gefunden ist, und sie zu gleicher Zeit der Tochter und dem Freunde das Haus verschließt. Ganz plötzlich verläßt Chopin Nohant, um nie mehr zurückzukehren.

Für sie fiel somit eine lästig gewordene Fessel von ihr ab, ihr blieb eine Erinnerung an schön verlebte Jahre mit einem großen Künstler, für Chopin aber war es der Todesstoß, von dem er nicht mehr genesen sollte, ein Todesstoß um so mehr, als er so schwer getäuscht, so bitter zurückgestoßen worden war, daß aus dieser Liebe ein Haß emporloderte, der seiner ganzen Wesensart zu fremd war, als daß er in langsamem Heilungsprozeß in ihm sich vernarben konnte.

Wenn er in einem seiner letzten Briefe schreibt: „Ich

habe niemals jemanden verflucht, aber jetzt bin ich des Lebens so überdrüssig, daß ich nahe daran bin, Lucrezia zu verfluchen", so ist das die erschütternde Klage eines zerstörten und gebrochenen Herzens, und all ihre glänzenden Leistungen, ihre überragende Arbeit, sie werden diesen Flecken nicht fortwischen können, der auf das sonst so strahlende Leben einer George Sand fällt.

Heitere Begebenheiten aus meiner Organisten-Praxis

Von ADOLF WIEBER (Halle a. S.)

In der süddeutschen Stadt K. steht in der einen Kirche eine alte brauchbare Orgel. Einen Elektromotor gab es nicht, dafür eine vereidigte Balgtreterin. Ich will gerade mit dem Konzert beginnen. In dem Augenblick kommt die alte Dame, fällt mir coram publico um den Hals und bittet mich, meinen Einfluß dahin geltend zu machen, daß ihr Gehalt dem des Organisten gleichgesetzt würde. Mit Mühe gelang es mir, sie zu beruhigen und zum Blasebalg zu dirigieren. Die zweite Gesangsnummer des Programms begann. Meine Partnerin sang wirklich mit voller Hingabe. Wieder kam die Alte, klopfte der Sängerin auf die Schulter (vor den Augen der Zuhörer) und rief: „Fräilein, so schen mechte ich aber aach singe könne". Im gleichen Augenblick ging der Orgel die Luft aus. Meine Solistin sang nach vorne und rang nach hinten boxend mit dem Ungeheuer, dem sie einen glücklichen Stoß in die Aequatorgegend versetzte, der die Alte wieder an ihre Blasbalgpflichten erinnerte. — Inzwischen hat K. seine Orgel umgebaut und mit einem Ventilator versehen. —

Das Städtchen B. im Rheinland war in Kunstangelegenheit nicht ganz so weit gekommen, wie andere. Auf Wunsch konzertierte ich dort. Orgel: gut! Der Blasebalg lag (sonderbar!) im Obergeschoß des Instrumentes. Alles war soweit gut verlaufen. Nun kam Regers „Mariä Wiegenlied". Bei zartestem „Schlaf Kindlein süße" verstummt die Orgel; unmittelbar darauf ein fürchterlicher Knall. Die Untersuchung ergab folgendes: Der Balgtreter war durch das Pianissimo der Sängerin derart hingerissen, daß er ganz schnell einmal gucken wollte. Unterdessen ging der Orgelwind aus. Schnell sprang er in den Ring des Kastenbalges, um die Situation zu retten, aber leider so heftig, daß der Gurt riß. Er fiel zunächst auf seine Gattin, die ihm mit einer Stallaterne leuchtete. Diese stürzte mit und beide landeten innerhalb einer Sekunde fröhlich und unverletzt im Untergeschoß der Orgel. — Nach kurzer Reparatur konnte das Konzert weitergehen. —

In einer westdeutschen Großstadt war das Konzert auf der herrlichen Walcker-Orgel zu Ende. Da ertönt eine Stimme vom Altar: „Meine Herren und Damen, wir alle müssen den beiden Künstlern dankbar sein, für das wunderbare Konzert. Die Künstler wollen aber auch leben! Meine Herren, denken Sie daran. Die Not der Zeit ist furchtbar. Auch die Künstler leiden heute überall unter der Not um das tägliche Brot. Meine Herren, denken Sie alle daran. Meine Herrn, die armen Künstler dort oben werden auch schwer zu kämpfen haben. Meine Damen und Herrn, ich habe deshalb am Ausgang für die Künstler Teller aufgestellt, und bitte Sie alle, für unsere Künstler eine Kleinigkeit zu geben." — Was den biederen Küster zu dieser Rede veranlaßt hatte, weiß ich nicht, denn das Konzert war damals sehr nett besucht. Ich weiß nur noch, daß ich mit meiner Solistin schleunigst ausrückte ins Innere der Orgel, wo uns kein Mensch sehen konnte. —

In dem Städtchen G. im Hessenland ist eine Orgel, die früher einmal in der Stadtkirche zu D. stand. Man hat sie einigermaßen zurecht gemacht. Zu dem Konzert hatte der musikalische Pfarrer die Konfirmanden mitgebracht. Tags darauf wurden die Kinder von ihm noch etwas über Orgelmusik unterrichtet. Er fragte, wie die Orgel geklungen habe. Die Antwort war: wie Flöten, Posaunen usw. Einer meinte, es habe geklungen, wie „e Gääs'che" (d. i. verdolmetscht „Geislein" oder „Ziegenböcklein"). Nun suchte man mit dem Jungen nach dem „Gääs'che". Es fand sich in Form eines (etwas meckernden) Zungenregisters, das nun seitdem „das G.....mer Gääs'che" genannt wird. —

Schuberts „Dem Unendlichen" schließt mit den Worten „den ihr preist". Nur in Z. in Württemberg schloß es: „den ihr wau wau wau wau wau wau". Doch wurden diese letzten sechs Worte von einem Jagdhund gesungen, der plötzlich auf die Orgelempore gesprungen kam. —

Orgelpunkt. Es gibt verschiedenste Orgelpunkte, aber einen findet man in keinem Lehrbuch. Er kommt am häufigsten vor in schwereren Werken. Besonders oft hörte ich ihn in Regerschen Choralphantasien u. dgl. Am schönsten habe ich ihn bei einem solchen Werk in der Pfalz einmal gehört. Man kennt ihn sofort daran, daß er nur auf C (seltener!) und d' oder f' (häufiger!) liegt, ohne harmonische Beziehung zum sonstigen Spiel. Er ist theoretisch folgendermaßen zu erklären: Der Blattumdreher ist Orgelbeflissener mit höheren oder geringeren Gaben. Er ist glücklich, mitlesen zu können, den Takt nicken zu können, von den Eingeborenen bewundert werden zu können, wenn er fast richtig nach dreimaliger geflüsterter Aufforderung durch den Spieler nicht zwei Seiten, sondern drei auf einmal umdreht und nach einem kräftigen Fluch des Spielers den Fehler gleich merkt. Dieser Mann bewundert weniger die Tondichtung als das Akrobatentum des Virtuosen. Das Herz sinkt ihm vor Ehrfurcht zunächst in die Hosen und dann weiter in den Schuh. Dieser wird dadurch schwerer, senkt sich langsam auf die äußerste Pedaltaste und verursacht den seltsamen Orgelpunkt. Der Spieler muß ihn beseitigen und das ist nicht einfach. Man kann seinen Helfer anschreien, das hat aber meist zur Folge, daß er sich erregt mit dem zweiten Fuß auf eine zweite Pedaltaste stellt und felsenfest von seiner Unschuld überzeugt ist. Besser ist es, den Mann nicht anzuschreien, sondern ihn energisch anzutreten. Er wird dann die Noten herunterwerfen. Solange er die Blätter vom Erdboden auflíest, setzt der Orgelpunkt aus und tritt erst wieder (meist 4—5fach) ein, während der Adjutant die Noten den Seiten nach auf dem Notenpult der Orgel ordnet. Die Kritik bezeichnet diesen Orgelpunkt oft mit „Heuler", der auf Witterungseinflüsse zurückzuführen ist. (Der Orgelbauer rechnet für die Reparatur etwa 5—50 Mk.) —

In N. in Schlesien ging während des Konzertes ein Wolkenbruch nieder. Das Kirchendach hatte einen Defekt. Die Sängerin wurde gebadet. —

In N. in Württemberg geht Bachs d moll-Toccata über die Tasten. Ein Polizist schleicht immer näher heran und bittet höflichst flüsternd um die Steuer, damit er heimgehen könne, weil er heute Abend eigentlich dienstfrei habe. —

In M. in Pommern bittet der Pfarrer nochmals vor dem Konzert um das Programm unter vielen Entschuldigungen. Ich hörte nachher von ihm, daß kurz zuvor in einer Gemeindeversammlung eine Wiener Sängerin die Veranstaltung habe bereichern wollen. Man hatte nicht weiter nach ihren Vorträgen vorher gefragt. Nachdem die Ansprache vorüber war, sang sie, und sang: „..... und sollte auch mein Hemd in tausend Löchern schimmern, so hat usw. ....". Erfreulicherweise hatte ich dies Lied nicht auf meinem Orgelprogramm. —

Hans Gal: „Das Lied der Nacht"

Uraufführung im Breslauer Stadttheater

Von den vier Opern des Wiener Komponisten *Hans Gal* — Der Fächer, Der Arzt der Sobeide, Die heilige Ente und Das Lied der Nacht — sind die zweite und vierte in Breslau zur Uraufführung gekommen. Auch durch einen Teil seiner Orchesterwerke und Kammermusik ist er in Breslau eher als in anderen Städten vorteilhaft bekannt geworden, so daß man Breslau als eine Hauptstation seiner Laufbahn bezeichnen kann. Die heilige Ente war ein hochfliegender Vogel, ihre Züchter — die beiden Textdichter und der Komponist — erwiesen sich als geist- und poesievolle Künstler. Einer von ihnen, *K. M. Levetzow*, hat das Textbuch der neuen Galschen Oper „Das Lied der Nacht" verfaßt. Er nennt es „dramatische Ballade in drei Bildern". Die dramatische Kraft darin steht hinter dem balladesken Charakter zurück. In Uhlands Balladen „Der nächtliche Ritter" und „Die Nonne", die Herrn v. Levetzow vielleicht gar nicht einmal bekannt sind, könnte man die Quellen solcher balladenhafter Dramatik liegen sehen. „In der mondlos stillen Nacht stand er unter dem Altane, sang mit himmlisch süßer Stimme Minnelieder zur Gitarre. Dann auch mit den Nebenbuhlern hat er tapfer sich geschlagen . . . ." So heißt es von Uhlands „nächtlichem Ritter". Levetzows nächtliches Lied klingt so aus: Lianora, Prinzessin von Sizilien, verliebt sich in die Stimme des „namenlosen Sängers", eines großen Unbekannten, macht ihn zu ihrem Bräutigam und dadurch zum Anwärter auf den verwaisten Königsthron. Aber wie er sich demaskiert, da erkennt man den simplen Bootsmann der Fürstin. Sie ruft „Ah Schmach, o Schmach! Wer rettet mich?" Das tut der Bootsmann Ciullo dadurch, daß er sich erdolcht. Da erwacht in Lianora von neuem die Liebe und überdies die Reue darüber, daß sie der Stimme des Herzens nicht gefolgt ist. Sie nimmt, des weltlichen Tandes überdrüssig, den Nonnenschleier. In der vorigen Oper Gals bestanden zwischen dem äußerlich armen, innerlich aber reichen Entenkuli und der chinesischen Fürstin Li ähnliche Beziehungen wie zwischen dem sozial niedrigen, doch seelisch-künstlerisch hohen Bootsmann und der Prinzessin Lianora vor ihrem Eintritt ins Kloster. „Im stillen Klostergarten eine bleiche Nonne ging; der Mond beschien sie trübe, an ihrer Wimper hing die Träne zarter Liebe." So dichtet Uhland. Was der alten Lyrik recht ist, das ist der modernen Dramatik nicht immer billig. Levetzows „Lied der Nacht" ist eine alte romantische Geschichte, eine verstiegene Affäre von sprunghafter Psychologie. Auch sprachlich ist nicht alles in Ordnung. Ein Vorzug des Textbuches ist die Tatsache, daß es seine Wurzeln in der Minnesänger-Romantik des 12. Jahrhunderts hat; es kommt also der musikalischen Lyrik entgegen.

Hier liegen auch die Wurzeln der Kraft des Komponisten. Die Musik, namentlich die des 2. Aktes, ist reich an fließender Lyrik und Balladenstimmung. Gal legt Wert darauf, daß trotz der Ausdrucksfülle des modernen Orchesters die vokalen Gewebe durchsichtig bleiben. Die Harmonik ist „neuzeitlich" und apart, ohne sich auf die akustischen Experimente der Atonalität einzulassen. Leider ist manches nicht eben kurzweilig. Es fehlen die Kräfte des dramatischen Atems und der originalen Gestaltung. Daher kann „Das Lied der Nacht" der „heiligen Ente" nicht nachfliegen. Vielleicht wäre das Urteil günstiger ausgefallen, wenn der Intendant, Herr *Turnau*, nicht gegen den Willen des Komponisten (!) die Kritik von der Generalprobe ausgeschlossen hätte. Der Bühnenleiter straft durch seinen Eigensinn nicht den Kritiker, sondern den Komponisten, dessen Werk auf jede Weise zu fördern seine *Pflicht* ist. Die Aufführung, deren letzte Proben unter Dr. Gals Aufsicht gestanden hatten, war gut vorbereitet und wurde stark applaudiert, hauptsächlich wohl infolge der Anwesenheit des Komponisten. Mahlaus hübsche Bühnenbilder hatten zum Teil etwas zu viel vom Inhalt einer Spielzeugschachtel. Die Regie hat die Szene bei und nach dem Tode des „namenlosen Sängers" am besten herausgearbeitet. Dr. *Paul Riesenfeld.*

*

Joan Manén: „Der Weg zur Sonne"

Uraufführung im Landestheater zu Braunschweig

Das neue Werk des bekannten spanischen Violinvirtuosen (geb. 1883 zu Barcelona) stammt aus dem Jahre 1914, also der Zeit, als der Naturalismus in der Oper abflaute und ein neues Suchen nach Sinn oder Zweck des Daseins, oft mit starkem Stich in naheliegenden Spiritismus einsetzte. Der damaligen Richtung, der Abkehr von allem Verstandesmäßigen und Betonung des Gefühls folgend, bietet das Werk statt einer logisch oder psychologisch entwickelten Handlung mit anregenden Helden nur Sinnbilder und überläßt die Deutung derselben dem Publikum, verlangt also wie Mozart, daß es nicht bloß hören, sondern auch denken und empfinden soll. Ein Held erstrebt den flammenden Gipfel eines hohen Berges, das Bild der Vollkommenheit, befreit unterwegs wie Siegfried eine Brünnhilde oder Dornröschen ähnlich beschützte Prinzessin, die ihm folgen will, sich infolge der Anstrengungen aber bald wieder in das kühle Reich des Schattenkönigs zurücksehnt, erreicht das Ziel allein und stürzt sich jauchzend in die Glut, aus der ein Blitz niederfährt, der eine Fackel entzündet, die der Menschheit als Genius leuchten soll. Der Grundgedanke, der nach Plutarch schon als Inschrift das Heiligtum der Minerva zu Sais zierte: „Noch nie hat ein Sterblicher meinen Schleier aufgedeckt", wurde mit der Prometheus- und Faust- der Parsifal- und Siegfried-Sage verbrämt. Stoff und Aufbau erinnern stark an Fr. Kloses dramatische Sinfonie „Ilsebill", der sogar der Titel „Theatralische Sinfonie" nachgebildet wurde. Der Inhalt ist also so wenig neu wie die mythischen Figuren: der Schattenkönig, Held, die Nixe, Alte, Besiegte u. a. Die Uebersetzung aus dem Spanischen von *Rud. Steph. Hoffmann* folgt, wie der Klavierauszug (Universal-Edition Wien, New York) beweist, dem Rhythmus, wird stellenweise aber steif, ungelenk, schwerfällig.

Manén ist mehr Musiker als Dichter, dem Texte entspricht die stark neu-romantisch beeinflußte Stimmungsmusik, die im Gegensatz zu der veristischen Oper aus dem Geiste der Dichtung entsprang, alle durch das Alter geheiligten Formen, Grenzen und Gesetze auflösend. Das körperlose, schattenhafte Leben wird stets betont, nicht eine Handlung, sondern eine Atmosphäre zum Erklingen gebracht. Die Versetzung in das Reich der Träume schließt eine Begründung des Aufbaues, ebenso wie jede dramatische Entwicklung aus. Statt der Melodie übernahm das Wort die Herrschaft, nur wenige, kurze Ensemblesätze und Chöre unterbrechen das ewige Einerlei. Jede Szene bildet eine geschlossene Einheit, die internationale Tonsprache mit stets wechselnden Taktarten und reichen Anklängen an Wagner, Puccini und Pfitzner beeinträchtigt das persönliche Gepräge. Das anspruchsvolle Orchester schillert in allen Farben, nähert sich oft zu vollem Realismus.

Der Dichterkomponist, der 14 Tage lang die letzten Proben mit überwachte, also seine Auffassung allen übertrug, ist dem Intendanten Dr. Ludw. *Neubeck*, dem Generalmusikdirektor Professor Franz *Mikorey* und dem Oberspielleiter Hans *Strohbach*, die das Werk mit augenscheinlicher Liebe vorbereiteten und alle Mitwirkenden für die sehr schweren Aufgaben erwärmt hatten, zu größtem Danke verpflichtet. Im Vordergrunde standen: Alb. *Nagel*, Marg. *Wallas*, C. *Raslay-Sarten*, Rich. *Stieber*, Herm. *Eck*, Dr. Paul *Lorenzi* und Ad. *Jellouschegg*, die mit dem Komponisten, dem Dirigenten und Spielleiter von dem

vollbesetzten Hause nach dem 2. Akte 3mal, am Schluß 4mal gerufen würden; der Beifall galt aber mehr der vortrefflichen Vorstellung als dem Werke. *Ernst Stier.*

*

Beethoven-Fest in Eisenach

Der vor vier Jahren gegründete Verein der „Freunde der Wartburg" stellt sich eine doppelte, eine *reale* und eine *ideale* Aufgabe: einmal gilt es, die sehr erheblichen Mittel zu beschaffen, um die Wartburg in ihrem jetzigen baulichen Zustand zu erhalten, zum anderen jenen Wartburg-Geist zu pflegen und zu fördern, der über die Not der Zeit hinaus zu einem neuen, starken, deutschen Menschentum emporführen soll. Bei den bisherigen Jahresversammlungen des Vereins stand begreiflicherweise, unter dem lastenden Druck der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse, die Erörterung realer Aufgaben beherrschend im Mittelpunkt, bei den eben zu Ende gegangenen Wartburg-Maientagen konnten zum erstenmal die idealen Ziele des Vereins stark betont in den Vordergrund der Tagung gestellt werden und in Goethe und Beethoven ihren Höhepunkt, ihre Krönung finden.

Vorträge über „Deutscher Geist in der Weltwirtschaft" von Professor Dr. Hermann Hummel (Heidelberg) und über „Wolfram von Eschenbach und das Ideal des Ritters" bildeten einen eindringlichen Auftakt zu den folgenden künstlerischen Darbietungen in Theater und Konzert. Die Aufführung von Goethes „Iphigenie auf Tauris", dargestellt durch Mitglieder des sächsischen Staatsschauspiels in Dresden, vermittelte trotz der in stilistischer Hinsicht nicht einheitlichen, fest geschlossenen Wiedergabe tiefe Eindrücke. Die Brücke zu dem eigentlichen Beethoven-Fest bildete der Festvortrag von Dr. Friedrich *Costelle*-Breslau über „Goethe und Beethoven". In geistvoller, formvollendeter Rede wurde der Redner diesem fesselnden Problem aufs trefflichste gerecht.

Beethovens Streichquartette in f moll Op. 95 und in Es dur Op. 74 (Harfen-Quartett), vom *Gewandhaus*-Quartett mit vollendeter Hingabe gespielt, gaben diesem Vortrag eine würdige musikalische Umrahmung. Für den machtvollen Abschluß des ganzen Festes, ein Konzert des *Gewandhaus*-Orchesters unter Generalmusikdirektor Gustav *Brechers* meisterhafter Leitung, konnte kein stimmungsreicherer, weihevollerer Raum gefunden werden als der große, altehrwürdige Fest- und Bankettsaal der Wartburg. Die VII. Sinfonie, die große Leonoren-Ouvertüre und die Egmont-Ouvertüre kamen in kraftvoller Schönheit zu Gehör. Ausführende sowohl wie die Zuhörer standen unter dem zwingenden Bann dieser bedeutungsvollen Stätte und ließen diese altbekannten Werke in neuem Licht erstrahlen, mit erneuter Freude genießen. Tiefe Ergriffenheit löste sich in jubelnde Begeisterung auf.

Die große Zahl der Festteilnehmer, der Wartburg-Freunde sowohl aus der Stadt Eisenach selbst wie aus dem ganzen Deutschen Reich, nahmen an dieser Tagung, besonders unter dem erhebenden Eindruck der Beethovenschen Werke, die bleibende Erinnerung eines gemeinsamen, verbindenden geistigen Erlebnisses mit und wissen dem Verein der „Freunde der Wartburg" für diese innere Bereicherung herzlichsten Dank. Der „Wartburg-Gedanke" möge seine fruchtbare, segenspendende Kraft bewähren; er ist ein guter Weg zu einem guten Ziel!

August Richard (Heilbronn a. N.).

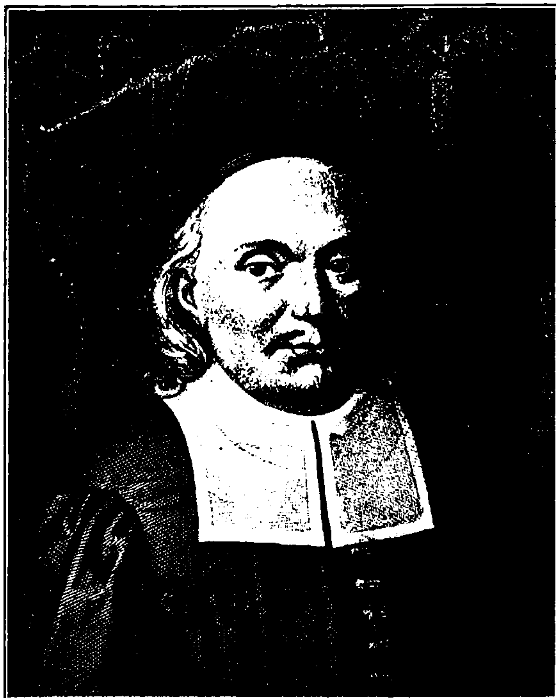
MUSIKBRIEFE

Halberstadt. Wenig Erfreuliches war im Vorjahre über das hiesige Musikleben zu berichten. Soweit das Konzertleben in Frage kommt, muß heuer dieselbe Klage angestimmt werden. Das Orchester (immer noch ein „Teilungsorchester") hat sich zwar äußerlich reorganisiert, was in erster Linie die Einführung der Oper im Spielplan des Stadttheaters bewirkt hat. Zugleich wurde das Orchester verpflichtet, eine Anzahl Sinfoniekonzerte im spielfertig zur Verfügung gestellten Theater auf eigenes Risiko zu geben. Die Stadt unterstützte die Konzerte finanziell weiter nicht, und das Orchester vermochte nicht einzusehen, daß es seinen im letzten Winter völlig heruntergewirtschafteten Ruf erst durch Taten rehabilitieren muß, bevor seine Konzerte auch wirtschaftlichen Erfolg versprechen können. So blieb das nach langem Hin und Her veranstaltete erste, übrigens solistenlose, Konzert, über dessen Verlauf tiefes Schweigen angebracht ist, das einzige. — In der neu eingerichteten Oper herrschte dank der rastlosen Arbeit unseres unternehmungsfrohen, tüchtigen Intendanten Teuscher ein Leben, das hohe Anerkennung und Bewunderung verdient. Als musikalischer Oberleiter war Hanns Clemens (vorher in Bamberg) gewonnen worden, ein geborener Operndirigent, dessen unfehlbare Ruhe und Sicherheit dem jungen Betrieb in gleichem Maße zugute kam, wie seine hohe musikalische Intelligenz. Neben ihm wirkte in sehr erfreulicher Weise der schon früher in diesen Berichten lobend genannte Harald Böhmelt. Der zielbewußten, alle Klippen meisternden Arbeit dieser beiden Herren ist es in erster Linie zu verdanken, daß trotz der unglückseligen Orchesterverhältnisse ein Spielplan abgewickelt werden konnte, der in vielfach hoch zu bewertenden Aufführungen eine willkommene, hier lang entbehrte Ueberschau über das Opernschaffen von Mozart bis in die neuere Zeit bot. Es war Teuscher gelungen, einen Stab guter Sänger und Darsteller zu verpflichten, von denen Gertrud Schütz (Alt) und Max Raymer (Bariton) ganz besonders hervorgehoben zu werden verdienen; genannt werden müssen ferner Andr. Obbekjaer, Jos. Immendorf (Baß), der Tenor Jacques Urlus jun. und Clarissa Dörstedt (Sopran). Der Spielplan bot u. a.: Entführung, Fidelio, Freischütz, Undine, Wildschütz, Waffenschmied, Carmen, Tannhäuser, Lohengrin, Troubadour, Rigoletto, Maskenball, Cavalleria, Bajazzo, Bohème, und sogar Rosenkavalier und Mona Lisa, außerdem einige Operetten, darunter Fledermaus und Boccaccio in beachtenswerter Einstudierung. Mit großem Erfolg gastierte Dr. Oskar Bolz-Berlin als Tannhäuser, Fra Diavolo und Canio und erfreute durch ganz hervorragende Darstellung. Ein künstlerisches Ereignis wurde auch das Gastspiel der Reinhardtschen Pantomimengesellschaft. Angesichts der im Theater geleisteten intensiven Arbeit bleibt nur dringend zu erhoffen, daß die maßgebenden Stellen endlich daran denken, für einen Orchesterapparat zu sorgen, der dem sonstigen Niveau unserer Bühne voll enstpricht. — Solistenkonzerte vermittelte uns nur die Volkshochschule zweimal, mit dankbar aufgenommenen Liederabenden, in denen die obenerwähnten Gertr. Schütz und Max Raymer ihre hohe musikalische Kultur zu zeigen Gelegenheit hatten. Im gleichen Rahmen fanden einige Aufführungen der hiesigen Kammermusikvereinigung mit H. Pätzmann an der Spitze und ein Tonwortabend der weitgereisten Harsleber Singeklasse des Lehrers Adolf Strube statt. — Von den Chorkonzerten muß an erster Stelle eine ausgezeichnete Aufführung der Schöpfung genannt werden, die Ernst Scharfe mit dem verstärkten Chor der Deutschen Mädchen-Oberschule herausbrachte; R. Bröll-Dresden erwies sich als musikalisch feinfühliger und stimmlich schöner Tenor, die Sopranpartie sang die seit über Jahresfrist hier ansässige Frau Charl. Schreiner, deren wohlgebildete, warme Stimme auch in der im Musikverein unter Fritz Hellmanns Leitung erfreulich verlaufenen Aufführung von Paradies und Peri viel Anerkennung fand. Georg R. Walters eminente Gestaltungskraft offenbarte sich an dem Abend aufs herrlichste. — Ernst Scharfe leistete die Vorarbeiten für die Begründung einer Volksmusikbücherei und veranstaltete zu ihren Gunsten einen interessanten Cantaten-Abend mit Werken von Joh. Phil. Krieger. — Der Berliner Staats- und Domchor bescherte uns einen prächtigen Abend im Dom mit Werken von Orl. di Lasso, Caldara, Bach und Stücken aus der deutschen Singmesse von Jos. Haas. Dr. *Bennedik.*

*

Leipzig. Die Aufführung der Neunten Sinfonie unter Furtwängler beschloß die Gewandhaussaison. Ihr Verlauf war beeinflußt durch den Winterurlaub des ständigen Dirigenten und Einschränkung des Gewandhausdienstes des städtischen Orchesters: statt lückenloser Gewandhaus-Konzertreihe herkömmlicher Art ergab sich als gewiß lohnender Ausgleich die eingehende Bekanntschaft mit Fritz Busch und seiner Dresdner Staatskapelle, Neueinführung von 6 Solistenkonzerten, höhere orchestrale Bewertung der Opernaufführungen. Eine künstlerische Benachteiligung des Publikums bestand also nicht, während sich Tradition und Stolz der Musikstadt durch Verzicht auf eine einheitlich-geschlossene eigene Musikleistung an weltberühmter Stätte verletzt fühlen mögen. Als Chorkonzert ist eine prachtvolle Aufführung des

„Deutschen Requiems" unter Straube zu verzeichnen, die im Zusammenhang mit der unmittelbar folgenden „Matthäuspassion" in der Thomaskirche ein rühmliches Zeugnis vom Idealismus und Können des Gewandhauschores ablegte. Die neueingeführten „Solistenkonzerte" können von musikgeschichtlicher Bedeutung werden und dem in den Inflationsjahren entstellten Begriff wieder



Paul Gerhardt
(Text s. S. 375)

zur richtigen Wertschätzung verhelfen, wenn die wohlerwogene Auswahl der Person auch auf die Sache ausgedehnt wird: bei d'Albert, der sich immer mehr zum Tourneespieler entwickelt, enttäuscht das hier längst bekannte Programm; ähnliches galt für den prachtvollen Sänger Paul Bender. — Sehr bedeutungsvoll war wiederum die Oster-Parsifal-Aufführung unter Brecher und Brügmann; anziehend die ausgezeichnet vorbereitete Neueinstudierung von „Samson und Dalila"; wirkungsvoll, wenn auch nicht besonders zugkräftig, die Erstaufführung des „Don Gil" von Braunfels in seiner Verquickung von deutscher Romantik und romanischem Esprit; als Meisterstück humorvoller Inszenierung Brügmanns behauptet sich Offenbachs „Orpheus" erfolgreich im Spielplan. — So brachte der Winter vorwiegend eine vorbildliche Betreuung überkommenen Gutes durch Gewandhaus, Oper und einige sehr wohlgelungene Veranstaltungen der „Philharmonischen Gesellschaft" und des „Konzertvereins". Dieser war unter Scherchen zugleich der eigentliche Vermittler der zeitgenössischen Musik und fand mit seiner Programmgestaltung außerordentlichen Anklang. Prachtvolle Choraufführungen waren dem Gewandhauschor (unter Straube) und dem Riedel-Verein (unter Ludwig) zu verdanken; auch Gesangvereine wie „Concordia", Leipziger Lehrergesangverein, Männerchor und Neuer Männergesangverein traten mit beachtlichen Aufführungen hervor. Die Kammermusik wurde vor allem vom Gewandhaus- und Schachtebeck-Quartett vorbildlich und reichhaltig gepflegt, während auch berühmte auswärtige Vereinigungen in diesem Jahr besonders zahlreich bei uns einkehrten. Die Solistenkonzerte waren im Vergleich zu früheren Jahren sinngemäß eingeschränkt, standen dafür durchschnittlich auf bestem Niveau. Kompositionsabende wurden vor allem von den einheimischen Komponisten Karg-Elert und Walter Niemann geboten. Außergewöhnliche Veranstaltungen von fernwirkender Werbekraft, wie Musikfeste oder Uraufführungen, fehlten gänzlich. *A. Baresel.*

*

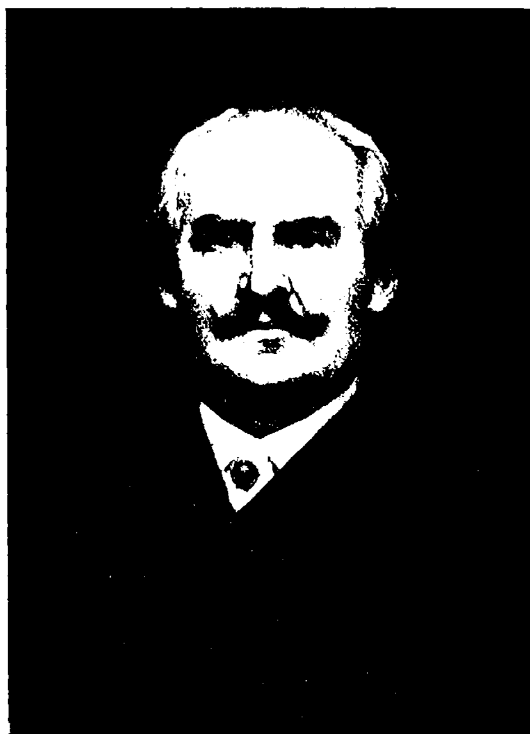
Mainz. Die intensive Arbeitsweise des Generalmusikdirektors Paul Breisach brachte dem von dilettantischer Kunstausübung seltsam umwucherten Mainzer Musikleben namentlich auf dem Gebiet der Oper wesentliche Antriebe. Der Umfang der ihm zugefallenen Aufgabe kann nicht groß genug angenommen, daher auch ihre völlige Durchdringung oder gar Lösung im Verlaufe von kaum mehr als einer halben Spielzeit nicht erwartet werden. Läßt so z. B. die Gestaltung des Spielplans in bezug auf Konsequenz der Ausformung und auf Zweckmäßigkeit noch manchen Wunsch offen, so gewinnt die oft schon wunderbar geschlossene Einzelleistung als Ausgangspunkt um so mehr an Bedeutung. Das entschiedene, ebenso temperamentvolle wie technisch sichere Einsetzen an dieser Stelle zeugt von dem Verantwortungsbewußtsein des neuen Mannes. Eine Reihe nennenswerter Erfolge bezeichnet den Weg. Bemerkenswert war so gleich zu Beginn der Saison die Eröffnungsvorstellung „Fidelio" mit ihrer vom Streben nach echter Kunstgemeinschaft getragenen, auch die Gesamtheit der Mitwirkenden fast durchweg umfassenden Einstellung auf den Stil des Werkes. Zusammenfassungen von beträchtlichen Ausmaßen bei aller Pflege der Details wurden in Wagnerschen Werken erreicht; hierunter ein inspirierter „Lohengrin", ein würdiger „Parsifal". Eine besondere Note durch die geistvolle Herausarbeitung der artistischen Feinheiten erhielten Verdis „Amelia", stärker noch der reife, unvergleichliche „Falstaff". Mit Busonis „Turandot" wurde schließlich gar eine neue stilistische Basis gewonnen. Auf entsprechender Höhe stand die (auch szenisch neue) „Don Giovanni"-Aufführung. Die Tätigkeit des Generalmusikdirektors wird angemessen ergänzt durch die des Ersten städt. Kapellmeisters Heinz Berthold, dessen etwas schwereres Naturell u. a. einen gediegenen „Tannhäuser", eine spannungsreiche „Mona Lisa", ein bewegtes „Tiefland"-Drama eindringlich gestaltete. Stilistisch weniger unbedingt glückte Händels „Xerxes". Die Regie vermochte, trotz mancher guter Resultate, auf die Dauer nicht von ihrer Produktivität zu überzeugen. Anerkennenswertes leistet der Bühnenmaler Huller. Der positive und über lokale Bedeutung hinausgehende Ertrag der Konzertsaison steht in keinem nennenswerten Verhältnis zu der bunten Fülle des Gebotenen. Selbst die städtischen Sinfoniekonzerte haben ihre natürliche Vormachtstellung nur bedingt im Sinne geistiger Führung ausgewertet. So bedeuten auch die (nicht allzu zahlreichen) Erstaufführungen kaum mehr als Ausweise für die Existenzberechtigung des Unternehmens. Die äußere Tatsache einer Teilung der Leitung zwischen dem Generalmusikdirektor und dem Direktor der städt. Musikhochschule, Hans Rosbaud, mag innere Widersprüche erklären; vorübergehend wirkte sie förderlich auf den Unternehmungsgeist der Dirigenten. Breisach beschränkte sich in der Wahl seiner Novitäten auf die Grenze R. Strauß („Parergon"), die er auf der einen Seite bis zu Toch (5 Stücke für Kammerorchester), auf der andern bis zu Pfitzner (Violinkonzert) weitete. Rosbaud hat das Verdienst, mit dem in der Idee recht glücklichen Klavierkonzert von Hindemith und dem sehr reifen, groß konzipierten zweiten Concerto grosso von Krenek bekannt gemacht zu haben, soweit das mit dem der Moderne noch fremden Orchester möglich war. Durchaus tief erfaßt und gestaltet die „Gesellschaft für Neue Musik" (Leitung: Eduard Zuckmayer) die Beziehungen zur Gegenwart. Hier brachte ein „Hindemith-Abend" Wesentliches vor allem mit dem „Marienleben". Den Ungeklärtheiten einer Kammersinfonie von Max Butting und einigen, nicht einmal technisch befriedigenden Kammermusikwerken „nach alter Art" eines Ewald Gebert oder auch moderner Jazz-Kunstmusik (Gruenberg, Schulhoff) wurden in einem Bach-Abend Ausschnitte aus der in sich beruhenden Welt der Konzerte, Orgelwerke und Arien gegenübergestellt. Von sonstigen Konzertveranstaltungen sei genannt ein Abend mit „Alter Musik", von der Münchener Cembalistin Li Stadelmann und dem Mainzer Flötisten Walter Zachert stilvoll geboten. Aus den Meisterkonzerten der Städt. Musikhochschule verdient vor allem Helge Lindberg in der „Winterreise" gerühmt zu werden. Der Hinweis auf die Arbeit des an der Schwelle der Moderne stehenden einheimischen Kornely-Trios vervollständigt das kammermusikalisch wenig ergiebige Gesamtbild. Diesem wäre noch die bisherige Wirksamkeit der „Liedertafel" einzufügen, die künftig für die öffentliche Berichterstattung ausscheidet. Eine sachlich berechtigte Kritik an den für die Gesundheit des öffentlichen Musiklebens unhaltbaren Verfassungszuständen dieses Vereines wurde seitens des Vorstandes auf persönliches Gebiet hinübergespielt; die Mainzer Ortsgruppe des Reichsverbandes der deutschen Presse, die sich schließlich mit der Angelegenheit beschäftigte, beschloß einstimmig, daß sämtliche Redaktionen dem Verein Mainzer Liedertafel ihre Pressekarten zur Verfügung stellen, weil sie sich in der Freiheit der Kritik beeinträchtigt sah. Von den prominenten Gästen des Vereins sei nur des Amar-Quartettes gedacht, das in musikantischem Ansturm über die Schwächen des an Hypertrophie des Harmonischen krankenden A dur-Quartettes von Korngold hinwegriß, das seine eigentliche Stärke aber erst voll in Hindemiths kadenzfreudigem Op. 22 offenbarte. *Heinz Joachim.*

Münster i. W. Reger, Mahler und Bruckner darf man als die Patrone des eben zu Ende gegangenen Konzertwinters bezeichnen, wenn auch neben ihnen noch manch anderer zu Worte kam. Reger trug mit drei großen Werken, dem Violinkonzert (der Solopart von Prof. Berber mit überlegener Musikalität gemeistert), den Mozartvariationen und der Sinfonietta, zu denen noch die „Nonnen" und der „Hymnus der Liebe" (Zeuner-Rosenthal) kamen, den Löwenanteil davon. Schulz-Dornburg wußte die verwickelte Polyphonie auf das klarste geistig zu durchleuchten und erzielte auch beim Publikum durchschlagende Erfolge, obgleich die Zusammenstellung zweier so schwer zugänglicher Werke wie der Sinfonietta und des Violinkonzertes der Aufnahmefähigkeit auch des willigen Hörers zu viel zumutete. Seelisch vielleicht noch tiefer griff die Gestaltung der beiden Transzendentalen, Mahler (IX. Sinfonie und Orchesterlieder mit Wilh. Guttmann) und Bruckners VI. Sinfonie. Die trotz der verhältnismäßig unzureichenden Streicherbesetzung schöne klangliche Wirkung der drei ersten Mahlersätze sei besonders hervorgehoben; der vierte, bei dem die Bläser zurücktreten, geriet fast ideal. — Daneben gab es manches aus dem reichen Schatze älteren Erbgutes: Beethovens III. und IV. Sinfonie, Brahms I. Sinfonie, Haydnvariationen, Schubert Unvollendete, verschiedene kleinere Werke von J. S. Bach und seinem Sohne Christian, Haydn und Mozart, Schumann Klavierkonzert (Gieseking), Händel X. Orgelkonzert d moll (Günther Ramin, ein seltenes Erlebnis), Mendelssohn Violinkonzert (Alexander Schmuller, mit besonderer Delikatesse), Hermann Goetz Klavierkonzert (Erdmann). An großen Chorwerken gab es am Cäcilienfest in Anwesenheit des Komponisten begeistert aufgenommen Grabners „Weihnachtsoratorium" (Eva Bruhn, Zeuner-Rosenthal) und in der Fastenzeit Bachs „Matthäuspassion". Kritischen Hörern mochte im „Weihnachtsoratorium auch außer dem modern-psychologisierenden Text manches gesucht erscheinen, so die nach der Höhe und Tiefe vielfach reichlich extreme, nicht immer überzeugende Führung der Gesangstimmen. Die große Passion erlebte eine so eindrucksvolle Wiedergabe, daß sie nicht weniger als viermal in der großen Stadthalle aufgeführt werden mußte. Schulz-Dornburgs hingebende Leitung war weniger auf dramatische Wirkungen als auf Lebendigmachung des gläubig-christlichen Geistes des Werkes bedacht. Alfred Wilde (Evangelist), Raatz-Brockmann (Christus) und Maria Philippi waren auf der gewohnten Höhe. Aufhorchen machte durch Stilgefühl, Musikalität, verinnerlichten Vortrag und kultivierte Behandlung einer einstweilen noch nicht sehr großen Stimme der junge Bassist Georg Grauert aus München. — Besonderer Dank gebührt Schulz-Dornburg für die Aufführung einer beträchtlichen Anzahl von Werken lebender Komponisten. Natürlich kann niemand verlangen, daß diese einmütigen Beifall finden. Aber Beifall oder Ablehnung dürfen nicht maßgebend für die Aufführung solcher Werke sein. Was von gewissenhaften Fachleuten als der öffentlichen Wiedergabe wert befunden wird, Werke, die allenthalben zur Diskussion gestellt werden, sollen mit Ernst angehört und geprüft werden. Nur so kann das endgültige Urteil der letzten Instanz, der „Nachwelt" über den bleibenden Wert oder Unwert vorbereitet werden. Außer dem oben schon erwähnten Oratorium Grabners hörten wir: Hindemith Violinkonzert (Alma Moodie), Bela Bartok II. Tanz-Suite, Eduard Erdmann II. Sinfonie, Krenek Klavierkonzert (Erdmann), Adolf Busch Klavierkonzert (Rudolf Serkin), Waltershausen „Hero und Leander" (Leitung Komponist), G. v. Keußler Sinfonie (Leitung Komponist), Walter Braunfels Ammenuhr, Kaminski drei geistliche Lieder für Gesang, Violine und Klarinette (M. Hinnenberg-Lefebre), Casella Konzert für Streichquartett, Kurt Thomas Op. 3 Klaviertrio d moll, H. Erpf Suite im alten Stil für Flöte und Klavier, Hindemith die junge Magd (Else Schürhoff). Mit den zuletzt genannten Werken sind wir bei der Kammermusik angelangt und es ist festzustellen, daß die neuen Werke dieser Art, namentlich die Lieder von Kaminski, Hindemiths junge Magd und das musikantische, blutvolle Quartett von Casella bei einem nicht geringen Teile der Hörer Eindruck machten, während die großen Werke gleicher Richtung weit weniger Gegenliebe fanden. Von den übrigen Kammermusiken sei das Konzert des Wendlingquartetts hervorgehoben, das Regers d moll-Quartett Op. 74 und Beethovens Op. 59 Nr. 1 mit reifer Meisterschaft bot, ferner die beiden bedeutsamen Abende, die Werke für kleines Orchester brachten, der erste Wagners Siegfriedidyll in der klanglich berückend schönen Originalbesetzung von 1870, unter Schulz-Dornburgs Leitung, der zweite Bachs 5. brand. Konzert, seine Alt-Kantate „Widerstehe doch der Sünde" (M. Dierolf, ausgezeichnet!), Pergolese Concertino für Streichorchester, Mozart Klavierkonzert in es dur. Dieser beglückende Abend stand unter der Leitung und gleichzeitig pianistisch-solistischen Mitwirkung von Edwin Fischer, der mit der Doppelleistung einen stürmischen Erfolg davontrug. Sonst sind noch die Konzerte des Bach-Vereins (Leitung Karl Seubel) zu erwähnen, insbesondere die verdienstliche Aufführung der Matthäus-Passion von H. Schütz, sowie das Orgelkonzert mit Prof. Walter Fischer, Berlin (Bach und Reger). Ferner besuchten uns wieder die römischen Kapellsänger (Msgre. Casimiri), der Berliner Domchor (Prof. Rüdel), Schlusnus und endlich zum erstenmal Claudio Arrau, der sich nicht nur als außergewöhnlich glänzender Virtuose (Liszts Don Juan-Phantasie), sondern auch als feinfühliger Musiker von hervorragender Kultur (Chopin!) erwies.

Ant. Schnorbach.

*

Neuß am Rhein. Neuß hatte sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten einen für seine Größe und Lage — in unmittelbarer Nähe mehrerer Großstädte — hervorragenden musikalischen Ruf erworben. In langsamem, aber zielsicherem Aufbau hatte der bisherige erste Beigeordnete die „Musikabende" geschaffen, die als Konzerte hochwertigster Qualität mehr als nur lokale Bewertung fanden. Denn nur allererste Solisten traten in ihnen auf und in den letzten Jahren war es sogar zur lieben Gewohnheit geworden, wenigstens einmal im Jahre Abendroth mit dem Kölner Gürzenich-Orchester in der Reihe dieser Veranstaltungen zu hören. Wesentlich dabei, daß ihr Besuch ein so zahlreicher war, daß ihr Fortbestand und Fortentwickelung unbedenklich als gesichert angenommen wurde. Und nun kommt die Katastrophe: Jener Beigeordnete geht, der neue sucht im alten Sinne die Konzerte auch im vergangenen Winter durchzuführen und — wird vollständig im Stiche gelassen. Die wenigen Getreuen, die weiter mithalten, genügen nicht im entferntesten, um die fernere Fortführung zu ermöglichen. Und doch wurde wieder so manches ganz Hervorragende geboten: Edwin Fischers und der Amalie Merz-Tunner reife Kunst entzückte uns an zwei Abenden, das Budapester Streichquartett spielte Debussy, Schumann und Dittersdorf und erst vor kurzem sang Paul Bender mit seiner herrlichen Kunst ein ernstes Programm, bei dem die alte Begeisterung wenigstens in etwas anklang. Dabei gedachte man auch der neueren Kunst. Zilchers etwas längliche „Marienlieder", von Henny Wolff trefflich vorgetragen und dem Grete Eweler-Quartett nicht minder trefflich begleitet, bewirkten nicht sonderlichen Eindruck. Ein Sonaten-Abend von Walter Schulze-Priska und Ernst Hamacher machte u. a. mit der zwar gut klingenden, aber weiter keine Erschütterungen weder in Inhalt noch Neuzügigkeit vermittelnden c moll-Sonate für



C. BECHSTEIN.
(Text s. S. 375)

Klavier und Violine von Ernst Dadder und der in ihrer musikalischen Schwungkraft wesentlich bedeutenderen G dur-Sonate von Rudolf Peters bekannt. In seiner Art am meisten Aufsehen — wenn auch wieder am wenigsten in unserer Stadt selbst — erregte der fünfte Musikabend, ausschließlich der Aufführung von Werken zeitgenössischer Tonsetzer für Kammerorchester gewidmet. Man bekam Rudi Stephans ganz aus dem Charakter des zur Verfügung stehenden Klangkörpers heraus gewonnene „Musik für sieben Saiteninstrumente", Hindemiths sicher erfaßten Liederzyklus „Die junge Magd" und Arnold Schönbergs doch schon in mancher Hinsicht problematische „Kammersinfonie für 15 Soloinstrumente" zu hören. Die gute Ausführung wurde durch Hanns W. David als Dirigent, Anna Ibald als Sängerin und eine Anzahl tüchtiger Düsseldorfer Instrumentalisten vermittelt. Zum ersten Male trat in der Serie dieser Konzerte der Städtische Männergesangverein und Damenchor (Leiter: Musikdirektor Hellmich) auf und brachte die alten Prachtkantaten „Phöbus und Pan" von J. S. Bach und „Acis und Galathea" von Händel mit Unterstützung des M.-Gladbacher Städtischen Orchesters und nicht durchweg ausreichender Solisten zu Gehör. Das der kurze Rückblick auf unsere Musikabende! Aus den einheimischen musikalischen Leistungen hebt sich als besonders bedeutsam ein Kompositionsabend von Otto Siegl (Wien) heraus. Der Neußer a cappella-Chor (Leitung: Rechtsanwalt Geller) unternahm ihn. Es gefielen dabei am besten die Vokalwerke: mehrere „Geistliche Lieder für dreistimmigen Chor", in einfach imitiertem, aber modern gehaltenem Stil, und eine Anzahl Lieder für eine Singstimme und Klavier in zum Teil sehr feiner Stimmungsempfindung. Die Sonate für Violine und Klavier, in Donaueschingen schon nicht ganz glimpflich davongekommen, konnte auch hier weniger gefallen. — Als Opernaufführungen im neuausgebauten Zeughause durch das M.-Gladbacher Stadttheater gab es Suppès Schöne Galathee, Leo Falls Brüderlein und Schwesterlein, Straußens Zigeunerbaron, Offenbachs Hoffmanns Erzählungen und Lortzings Undine. *C. W.*

*

Stuttgart. Im sechsten Sinfoniekonzert unter Generalmusikdirektor Karl Leonhardt hörten wir Rudi Stefans vornehme Musik für sieben Saiteninstrumente, Mendelssohns Violinkonzert mit der sattelfesten Katharina Bosch-Möckel als Solistin und Schumanns prächtige B dur-Sinfonie. Das siebente Sinfoniekonzert brachte als Gastdirigenten Bruno Walter, der mit seiner überlegenen Kunst Beethovens Erste und Mahlers Vierte in wundervoller Klarheit und herrlichem Orchesterklang vor uns erstehen ließ. Das Lied von den himmlischen Freuden in der Mahler-Sinfonie wurde von A. Oberländer sehr anmutig gesungen. Das achte, neunte und zehnte (letzte) Konzert sah wieder Generalmusikdirektor Karl Leonhardt an der Spitze seines Orchesters. Hier hörte man zunächst die III. Sinfonie von Brahms, ein neues, gehaltvolles Violinkonzert von Adolf Busch (Solist: Willi Kleemann) und Haydns Militärsinfonie, später eine teilweise recht reizvolle, im ganzen aber schon mehr oder weniger überlebte Sinfonie von Borodin (II. in h moll), Webers erstes Klarinettenkonzert mit Dreisbach als Solisten, das stürmischen Beifall erweckte, und Liszts „Tasso"; den würdigen Abschluß dieser Konzerte bildete die Aufführung von Beethovens Neunter vor dichtgefülltem Saal. — Das Philharmonische Orchester hatte in seinem V. Sinfoniekonzert wieder Leo Blech geholt, der neben Werken von Gluck und Beethoven (Violinkonzert mit Henry Holst als Solisten) Dvoraks V. Sinfonie e moll brachte. Die vielen wechselnden Dirigenten sind nicht von Vorteil für diesen Klangkörper, der noch der Durchformung bedürftig eine einheitliche Leitung genießen sollte. — Der Orchesterverein setzte diesmal Werke von Schein, Bach, Händel, Stamitz und Mozart aufs Programm mit Katharina Bosch-Möckel als bewährter Sologeigerin. — Der Lehrergesangverein gab ein Orchesterkonzert mit dem wirkungssicheren Requiem Op. 116 von Hugo Kaun, das man hier zum ersten Male hörte, und dem Römischen Triumphgesang von Bruch; dazwischen sang Lydia Kindermann Haydns Kantate „Ariadne auf Naxos". Zum Besten ihres Stipendienfonds trat die Württ. Hochschule für Musik mit der Aufführung von Mozarts Requiem, der C. A. Bossis sechsstimmiges Offertorium vorausging, durch eigene Kräfte auf den Plan. Chor und Orchester leisteten tüchtige Arbeit unter der ausgezeichneten Führung von Prof. Kempff. Der Verein für klassische Kirchenmusik führte am Karfreitag die Matthäuspassion auf und zeigte, daß er sich unter seinem Dirigenten M. Hahn auf aufsteigender Linie bewegt (Solisten waren A. Oberländer, M. Fuchs, G. A. Walter, A. Paulus und S. Tappolet). In Cannstatt gab es in der Karwoche durch den Luther-Kirchenchor die Uraufführung einer Passionsmusik von dem in Stuttgart ansäßigen Heinrich Rücklos. Kann das sich darin zeigende Streben nach Einfachheit und Schlichtheit in Ausdruck und Wahl der geforderten Mittel nur gutgeheißen werden, so erwies sich der Gehalt des Werks leider als allzu wenig bedeutungsvoll. Noch müssen die von Arnold Strebel in der Leonhardskirche veranstalteten Kirchenmusiken genannt werden, die sich meist durch gute und passende Programmwahl auszeichnen. — Bemerkenswert durch die zur Aufführung gelangten Werke waren je ein Kompositionsabend von Felix Petyrek und Gerhard von Keußler, sowie ein Klavierabend von H. Enßlin und R. Greß und ein Konzert des Frank-Novak-Quartetts aus Prag. Petyrek, der zudem einen Klavierabend mit Werken alter und neuer Meister, darunter Strawinsky, gab, zeigte sich als von Schreker herkommender begabter Musiker, dessen Werke aber nur teilweise zu überzeugen vermochten. Das aus früherer Zeit stammende Sextett und die zwei Lieder waren klangschöne Gebilde, ebenso die Madrigale neueren Datums, dagegen berührten die zwei geistlichen Musiken, Musik zum Hohen Lied und „Das heilige Abendmahl" für drei Soli und Begleitung (Uraufführung) wenig erfindungsstark. — Ludwig Heß sang mit G. von Keußler am Flügel Teile aus dessen Liederzyklus, die sich als achtungerweckende, aber nicht leicht zugängliche Erzeugnisse von Keußlers grüblerischer, ganz nach innen gerichteter Künstlernatur erwiesen. Der Klavierabend Enßlin-Greß brachte eine sehr tüchtige, aber etwas schwerflüssige Fantasie für zwei Klaviere von dem in München ansäßigen August Reuß, anmutige Variationen für zwei Klaviere des Haas-Schülers Hans Schink, eine kleine Sonate des Oesterreichers Otto Siegl, gemäßigt neutönerisch und frische Begabung verratend, sowie die Uraufführung einer Ballade für zwei Klaviere des Stuttgarters Richard Greß, anerkennenswert nach einem persönlichen Stil strebend. Das schwungvolle Frank-Novak-Quartett spielte ein temperamentvolles, noch etwas hitziges Streichquartett von B. Martinu, gleicherweise brutal und originell wirkende Stücke von Strawinsky, fünf Stücke des begabten, sich ernst bemühenden H. Butting und ein umfangreiches, sehr lebendiges, etwas bunt wirkendes Concerto von A. Casella. Das Wendling-Quartett brachte in seinem fünften Abend neben Schumanns herrlichem Klavierquintett (mit Margarete Klinckerfuß am Flügel) Pfitzners neues achtungheischendes, aber auch spröde wirkendes cis moll-Quartett, in seinem sechsten (letzten) Abend neben Beethovens Op. 131 cis moll Max Regers in edler Zartheit blühendes Quintett für Klarinette und Streichquartett. Einen prächtigen Abend verdankten wir auch dem Meistertrio Busch-Serkin-Grümmer mit Werken von Beethoven, Mozart, Schubert. Unter den Gesangsabenden erregte die deutsch singende Japanerin Hatsue Yuasa unsere Neugier, entzückte Sigrid Onegins prachtvolle Kehle und setzte der leider ganz auf den Knalleffekt gestellte Tenor K. A. Oestvig mit seiner anmutig singenden Gattin M. Raidl die Hände in Bewegung. — Als jeder in seiner Art schon sehr Tüchtiges gebende Pianisten zeigten sich Bruno Maischhofer und Walter Welsch; das Beethoven- und Mozart-Spiel der Tastenheldin Elly Ney zeigte das gewohnte Profil. *Bb.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Johannes Lehrmann: Heitere Masken im ernsten Spiel. Verlag Joh. Lehrmann, Büddenstedt in Braunschweig.

Zu diesem lustigen Album mit 44 Federzeichnungen nach Szenen aus bekannten Schauspielen, Opern usw. hat Otto Sommerstorff einen Prolog frei nach Leoncavallos „Bajazzo" geschrieben. Es ist ein köstliches Buch, das den Theaterfreund an manch ähnliche, selbst erlebte situationskomische Szenen in tiefernsten Bühnenwerken erinnern wird. Mit großer zeichnerischer Gewandtheit sind hier „Blitzlichtaufnahmen" der Bühne wiedergegeben. *A. K.*

*

Oskar Fischer: Tonleiter- und Akkordübungen für die Flöte. R. Forberg. 1924.

Der Soloflötist des Gewandhausorchesters versorgt mit diesem Hefte die Herren Spezialkollegen mit dem nötigen Vorrat an Dur- und Molltonleitern in der Anordnung nach dem Quintenzirkel und in verschiedenen Brechungen der Tonreihe oder der Dreiklänge. Es fehlen auch nicht die Vierklänge (Dom.-, Sept.- und vermind. Sept.-Akk.), die Ganzton- und die chromatische Tonleiter, so daß die Vollständigkeit bis zu dem unerläßlichen Grade der Notwendigkeit erreicht ist. *A. E.*

*

Alfred Baresel: Musikgeschichte in Witzen. F. Krick, Verlag, Leipzig. 62 S.

Der Leipziger Kritiker Baresel — sein Name schon wirkt er-

heiternd — verspricht mit dem Titel seines satirisch-humoristischen Witzbüchleins nicht zu viel. Grell beleuchten seine scharfätzenden kritischen Betrachtungen und seine gut pointierten Anekdoten die sozialen und kulturellen Musikverhältnisse der vergangenen und der neuen Zeit. Die meist in Leipzig und Umgebung spielenden Geschichtchen machen das amüsante Büchlein zugleich zu einer Art neuen „Sachsenspiegels". Wenn wir auch politisch und musikalisch nicht durchweg den Standpunkt Baresels teilen, so sind wir doch mit ihm eins in dem Gefühl, daß es „difficile est satiram non scribere" und daß Sichausschimpfen ein Urbedürfnis des Menschen, besonders aber des sozial und materiell schlecht gestellten Musikers ist. Wir glauben, daß kein Leser von diesem kurzen, unterhaltsamen und billigen Witzbüchlein enttäuscht sein wird, zumal da außer einigen Hellmesberger-Scherzen fast nirgends „olle Kamellen" aufgetischt werden, und die kritische Umschau bis in die neueste Zeit reicht. Ein Vorzug des Werkchens ist die Ordnung und Zusammenfassung der einzelnen Bonmots nach inneren und geschichtlichen Gesichtspunkten. Schade, daß kein Namensverzeichnis das Auffinden der Witzautoren oder der vom Witz gegeißelten Persönlichkeiten und ihrer Werke ermöglicht. Seilings und Hollerops Sammlungen sind in dieser Hinsicht vorbildlich. Gewidmet ist das Büchlein Paul Stefan. *Chr. Knayer.*

*

Dr. Fritz Reuter: Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. Verlag Kahnt. 78 Seiten.

Das kleine, aber gehaltvolle Werk soll nach der Intention des Verfassers eine theoretische Ergänzung zur praktischen Unterweisung der Schüler durch Gehörübungen und Musikdiktat sein. Die Arten des Gehörs, die psychischen Vorgänge beim Lesen, Vorstellen, Hören, Singen, Spielen, Auswendiglernen der Noten, die mit ihrem Erklingen sich verbindenden Vorstellungen und Empfindungen, ferner das Wesen der technischen Uebung, die Arten der Phantasie, der Begabungen usw., die Lernmethoden bei Gehörübungen und Musikdiktat werden im Lichte der modernen psychologischen Wissenschaft betrachtet und anschaulich durch schematische Zeichnungen illustriert. Dieser vielfach anregende Ueberblick schneidet manche schwebende Fragen, wie die der Affektenlehre, der musikalischen Hermeneutik, der formalen Analyse an. Auch die ganz schwierig zu scheidenden Grenzgebiete der Rhythmik und Metrik, deren Unterschied von zehn Musikern kaum einer klar angeben kann, werden gestreift. Das knapp und allgemeinverständlich geschriebene Büchlein setzt natürlich eine ziemliche Bildungshöhe beim Leser voraus. Es sei nicht bloß Musikhochschülern, sondern allen denkenden und bewußt lehrenden Musikpädagogen warm empfohlen und nicht minder auch gebildeten, hochstrebenden Laien. Wenn auch für die Praxis des Lehrens und Lernens das theoretische Wissen um die psychophysischen Vorgänge dabei nicht unumgänglich nötig ist, so ist es doch eine wertvolle Ergänzung und Hilfe und ermöglicht das Erfassen und Lehren der Tonwerke von innen her, während das bloße Anfassen derselben von außen, von der technischen Seite her (im weiteren Sinn) nur unvollkommene Resultate liefert. Wir erhoffen von dem Verfasser, der gemäßigter Riemannianer ist, ein späteres ausführlicheres Werk über dieses interessante Gebiet. *Chr. Knayer.*

*

G. Minotti: Die Enträtselung des Schumannschen Sphinx-Geheimnisses. Verlag Doblinger. 8 Seiten.

Jedem Schumann-Kenner ist bekannt, daß die 20 Klavierstücke des Karnevals Op. 9 motivisch meist auf den Buchstaben und Tönen des Wortes *Asch* aufgebaut sind. Das Städtchen Asch in Böhmen war die Heimat der ersten Braut Schumanns, Ernestine von Fricken. Zwischen No. 8, Réplique, und 9, Papillons, schob der Tondichter die drei Motive e s c h a, a s c h und a e s c h in Pfundnoten unter dem Titel „Sphinxes" ein. Minotti glaubt nun, diese drei Motive sollen den etwas harten und quintigen Uebergang von No. 8 nach 9, d. h. von g moll nach B dur, mildern; der Pianist dürfe, ja müsse eines dieser Motive als Ueberbrückung spielen und empfiehlt besonders das mittlere. Wir persönlich würden das erste oder dritte günstiger finden, halten aber die mit hochtönenden Worten vorgebrachte Entdeckung des in London lebenden Italieners für einen Irrtum und glauben nach wie vor, daß die drei Sphinxe nur den Zweck hatten, dem in Schumanns romantische Art und Geheimtuerei nicht eingeweihten Spieler zu verraten, daß die Stücke fast alle aus diesen drei Motiven entwickelt sind. Wäre der Karneval (statt dem Geiger Lipinski) dem Frl. v. Fricken aus Asch gewidmet worden — wie Schumann wohl ursprünglich beabsichtigte —, so hätte der Untertitel des Werks „Scènes mignonnes sur *quatre notes*" keine Erklärung durch die Sphinxe gebraucht — (wir vermuten eher, daß Schumann durch restliche Linien der Seite zu dieser Ausfüllung mit kirchlichen Pfundnoten veranlaßt wurde und wie mit der satirischen Fuge in Op. 5 sich einen Spaß machte) —, da Schumanns Freunde von den *Abegg*-Variationen Op. 1 solche musikalische Symbolik der Buchstaben kannten. Der Meister hat auch später in dem wuchtigen nordischen Lied an *G a d e* (Jugendalbum Op. 68 No. 41) noch einmal dieser Spielerei geopfert. Es dürfte den Leser interessieren, daß auch die in den Albumblättern Schumanns Op. 124 enthaltenen No. 4 Walzer, No. 11 Romanze und No. 17 Elfe das Motiv a s c h enthalten, also ursprünglich wohl für den Karneval bestimmt waren oder jedenfalls im selben Jahr und im gleichen Zusammenhang entstanden. *Chr. Knayer.*

*

Das romantische Lied und Gesänge aus „Wilhelm Meister". Zusammengestellt von Dr. Paul Mies. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

Musik und Musiker in Poesie und Prosa. I. Teil: Mittelstufe, II. Teil: Oberstufe. Ebenda.

Die vorliegenden Bücher gehören in die Reihe für den Schulunterricht bestimmter Schriften der Weidmannschen Bücherei und zeichnen sich durch eine glückliche, knappe Auswahl und Zusammenstellung aus. Der erste Band bietet eine gute Einführung in das romantische Lied, die beiden andern Bände enthalten eine Anzahl ausgezeichneter Aufsätze, auch Gedichte, aus den verschiedensten Zeitaltern. Die Schriften werden dem Lehrer, der seine Schüler an die Musik heranführen will, sicher gute Dienste tun. *A. N.*

*

Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge. Eine gänzlich neue Harmonielehre von Ludwig Riemann. Heft I. Ernst Bisping, Musikverlag, Münster i. W.

Das vorliegende Heft führt in systematisch fortschreitender Weise den Schüler auf dem Weg nach dem in dem Titel des Buches angezeigten Ziele. Das Abweichende von den herkömmlichen Harmonielehren besteht in der ausschließlichen Pflege der harmonisch-tonalen Analyse von zunächst ganz einfachen, dann sich immer komplizierter zeigenden Klavierstücken. Es ist kein Zweifel, daß auf diese Weise dem Schüler und Musikfreund der Weg zum musikalischen Kunstverständnis erleichtert werden wird. *A. N.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Reger-Fest in Essen.* In den Tagen vom 9.—13. Juni findet zu Essen im großen Saal des städtischen Saalbaus das vierte Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft statt, das diese gemeinsam mit der Stadt Essen veranstaltet. Es umfaßt drei Orchesterkonzerte und zwei Kammermusikabende, deren einer auch Orgelvorträge und Chorlieder einschließt, als seltener gehörte Werke werden u. a. die Serenade, das Sextett und das Requiem erklingen. Festdirigenten sind städt. Musikdirektor Max *Fiedler* (Essen) und Generalmusikdirektor Fritz *Busch* (Dresden). Ihre Mitwirkung haben zugesagt: Frieda *Dierolf*, Prof. Adolf *Busch* und sein Quartett, Rudolf *Serkin* (Klavier) und Prof. Fritz *Heitmann*-Berlin (Orgel). Die Choraufführungen bestreiten der Essener Musikverein, der Essener Frauenchor und der Essener Männerchor 1860; das Orchester ist das Essener städt. Orchester. Auskunft durch die Buchhandlung Otto Schmemann, Essen, Viehoferstraße und den Essener Verkehrsverein.

— Das *Würzburger Mozart-Fest* wird heuer vom 26. Juni bis zum 3. Juli unter Mitwirkung auswärtiger und hiesiger Solisten im Kaisersaal der Residenz und im Hofgarten gehalten; als Mitwirkender wurde u. a. Professor Adolf Busch gewonnen.

— Das *6. Donaueschinger Kammermusikfest* zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst findet am 24. und 25. Juli d. J. statt.

— Das *Musikfest* der *Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik* findet vom 18.—23. Juni in Zürich statt. Zur Aufführung gelangen: „Das Jesuswunder" von A. *Caplet*, „Partita" für Klavier und kleines Orchester von A. *Casella*, „Meister Peters Puppenschau" von M. *de Falla*, „Foules" von P. O. *Ferroud*, Streichtrio von Walter *Geiser*, Konzert für Orchester Op. 38 von P. *Hindemith*, Septett für Flöte, Streichquartett, Frauenstimme und Klavier von A. *Hoerée*, „König David" von A. *Honegger*, Streichquartett von *Jakobi*, „Psalmus Hungaricus" von Z. *Kodály*, „Pastorale und Marsch" für Kammerorchester von *Krasa*, V. Sinfonie für Violine, Trompete und Orchester von Ernst *Levy*, Klaviersonate Op. 27 von N. *Miaskowsky*, „Litanei" von Felix *Petyrek*, Quintett für Blasinstrumente Op. 26 von A. *Schönberg*, „Witches Dance" von *Tansmann*, „Portsmouth Point"

(Ouvertüre) von W. I. *Walton*, 5 Stücke für Orchester von A. *Webern*, Konzert für Violine und Blasinstrumente von Kurt *Weill*.

— *Pommersches Musikfest.* Ein Musikfest ist in Kolberg für die Tage vom 10.—13. Juli in Aussicht genommen. Das Berliner Philharmonische Orchester und Prof. Albert Fischer haben ihre Mitwirkung zugesagt.

— *„Schwedisches Musikfest“* in *Kiel* am 16.—18. Juni. In den Tagen vom 16.—18. Juni 1926 veranstaltet der Verein der Musikfreunde und die Deutsch-Schwedische Vereinigung in Kiel mit Unterstützung der schwedischen Regierung ein Schwedisches Musikfest. An dem Feste nimmt von seiten Kiels das städtische Orchester, der Oratorienverein und der a cappella-Chor teil, mit Unterstützung namhafter schwedischer Solisten. Die Komponisten Kurt Atterberg, Eric Westberg, Ture Rangström dirigieren eigene Werke. Es werden stattfinden ein Kirchenkonzert, zwei Orchesterkonzerte, eine Kammermusik, ein einleitender Vortrag von Ture Rangström über schwedische Musik. Zur Aufführung gelangen Werke von: *Olsson, Sjögren, Vretblad, Lindberg, Berwald, Berg, Rangström, Atterberg, Kallstenius, Rosenberg, Stenhammar, Melchers, Westberg, Wiklund, Alfvén.*

— *700-Jahrfeier des Dresdner Kreuzchors und der Kreuzschule.* Am 8.—11. Oktober d. J. wird in Dresden das 700jährige Jubiläum des Kreuzchors und der Kreuzschule feierlich begangen werden. An die in allen Teilen des Reichs und auch im Auslande zerstreuten alten Kruzianer ergeht der Ruf, zu dieser bedeutsamen Feier an die Stätten der Jugendzeit zurückzukehren. Alte Kruzianer, die noch keine besondere Einladung erhalten haben, möchten ihre Anschrift an Studienrat Dr. Dittrich-Dresden (Kreuzschule, Alumneum) oder an Rechtsanwalt und Notar Thüme-Dresden, Marschallstr. 2, senden.

— Ein *Händel-Fest* wird in *Leipzig* vom 26.—28. Juni stattfinden. Veranstalter sind der Deutsche Arbeiter-Sängerbund, Gau Leipzig, das Allgemeine Arbeiter-Bildungsinstitut, die Arbeitsgemeinschaft Didamischer Chöre und der Verband Lichtscher Chöre. Aufgeführt werden: die Oratorien Samson und Herakles, die Oper Tamerlan. Auch ein Kammermusik- und Orchesterkonzert, verbunden mit einem Händel-Vortrag von Professor *Abert* (Berlin) wird stattfinden. Namhafte Solisten wurden zur Mitwirkung verpflichtet.

— Walter *Abendroth* (Altona) hat soeben die Komposition eines Musikdramas in einem Vorspiel und drei Aufzügen „Das heilige Feuer“ nach eigener Dichtung beendet.

— Karl *Hasse* (Tübingen) vollendete soeben die Komposition eines größeren Orchesterstücks „Vorspiel und Fuge für großes Orchester“.

— Theodor *Huber-Anderachs* Vorspiel zu einer heiteren Oper, das im Münchner Konzertverein seine erfolgreiche Uraufführung erlebt hatte, ist auch in Augsburg in einem von Joseph Bach geleiteten städt. Sinfoniekonzert mit schönem Erfolge gegeben worden.

— *Puccinis* nachgelassene Oper Turandot ist von der städtischen Oper in Berlin zur Aufführung angenommen worden; das Werk geht zu Beginn der nächsten Spielzeit in Szene.

— Die Berliner Staatsoper wird durch die wegen des Umbaus ihres Heims Unter den Linden notwendige Uebersiedlung in die Kroll-Oper im Ensemble und im Orchester bedeutend verstärkt und will daher im Sommer mit einem Teil des Ensembles auf Gastspielreisen ins Ausland gehen; für das auf 180 Mann angewachsene Orchester sind Reisen in deutsche Provinzstädte geplant.

— Professor Heinrich *Laber* dirigierte diesen Winter in Leipzig vier Philharmonische Konzerte. Einen geradezu stürmischen Erfolg hatte Laber mit der IX. Sinfonie von Beethoven.

— Nach einer handschriftlichen Partitur, die sich im Besitze des verdienten Lortzing-Forschers Georg Richard Kruse befindet, führte Rudolf *Hoffmann* (Bochum) mit einem eigens zusammengestellten Chor eine unbekannte Maurerische Kantate Lortzings für zwei Solostimmen mit großem Erfolg auf. Das Werk entstand zur Säkularfeier der Leipziger Loge „Minerva“ im Jahre 1841.

— Edwin *Fischer* gab in der deutschen Gesandschaft in Bukarest ein Konzert mit großem Erfolg.

— Bei der diesjährigen Schillerfeier des Stuttgarter Liederkranzes (Leitung: Kammersänger A. Kieß) erlebte eine Kantate: In memoriam für gemischten Chor und Orchester (dem Andenken Schillers und dem deutschen Genius gewidmet) die erfolgreiche Uraufführung. Der Komponist, Karl *Gerdes*, zurzeit Luckenwalde bei Berlin, hat damit ein wertvolles, groß angelegtes Werk der Oeffentlichkeit übergeben.

— Alfred *Pellegrini*, der Dresdner Tonkünstler, absolvierte im vergangenen Winter eine umfassende Reihe von volkstümlichen Wagner-Opernerläuterungen mit großem Erfolge. Auch als Violinsolist fand Pellegrini vollste Anerkennung bei Presse und Publikum.

— Der Pianist Heinrich *Neeting* hatte als Solist in einem von Prof. Cl. Krauß in Essen dirigierten Konzert außergewöhnlichen Erfolg.

— Ludwig *Donin* (Harda, Bodensee) hat mit neuen Liederzyklen schöne Erfolge erzielt.

— Dr. Willi *Fröhlichs* Sonate für Violine allein, Op. 22, erzielte bei ihrer Ulmer Uraufführung guten Erfolg.

— Der *Hardörfer-Chor* (Nürnberg) hatte mit der Aufführung von L. Webers „Christgeburtspiel“ in zahlreichen Städten Deutschlands bedeutende Erfolge.

— Lotte *Meusel* (Leipzig) brachte Paul Gräners „Alt-Rhapsodie“ zusammen mit dem Davisson-Quartett und Kapellmeister S. Wittig zu erfolgreicher Erstaufführung.

— An Stelle des verstorbenen Kammersängers Friedrich Brodersen ist Heinrich *Rehkemper* den Bayer. Staatstheatern als ständiges Mitglied auf die Dauer von fünf Jahren verpflichtet worden.

— Prof. Willy *Rehberg* tritt mit Semesterschluß von der Leitung des Konservatoriums und der Musikschule in Basel zurück.

— Dr. Werner *Danckert* ist von der philosophischen Fakultät der Universität Jena zum Privatdozenten für Musikwissenschaft zugelassen worden.

— Für die neu zu besetzende Kapellmeisterstelle am Nationaltheater in Mannheim ist der Erste Kapellmeister des Opernhauses in Köln Kurt *Schröder* verpflichtet worden.

— Gerhard v. *Keußler* wurde zum auswärtigen Mitgliede der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Berliner Akademie der Künste, Sektion Musik, gewählt.

— Max *Lorenz* (Tenor) ist für drei Jahre der Dresdner Staatsoper verpflichtet worden; der Künstler nimmt in diesem Sommer an den Vorproben zu den Bayreuther Festspielen 1927 teil.

— Franz *Schalk* wird von der Direktion der Wiener Staatsoper zurücktreten. Ihm wird aus diesem Anlaß erstmalig in Oesterreich der Titel eines Generalmusikdirektors verliehen werden. Schalk verbleibt noch so lange im Amt, bis ein neuer Direktor gefunden ist. Sein neuer Vertrag verpflichtet ihn unter dem Namen „Generalmusikdirektor“ zur Leistung von 40 selbstgewählten Vorstellungen.

— Kammersänger Walther *Kirchhoff* ist in der nächsten Saison für drei Monate an die Metropolitan Opera nach New York engagiert worden.

— Wilhelm *Furtwängler* wurde von der Königlich Schwedischen Akademie der Musik zum Mitglied erwählt.

— *Mascagni* wurde das Ehrendoktorat der Budapester Universität verliehen.

— Der Magistrat der Stadt Erfurt hat den Ersten Kapellmeister des Stadttheaters, Franz *Jung*, unter Erneuerung seines bisherigen Anstellungsvertrags zum Generalmusikdirektor ernannt.

— Robert *Lohfing* scheidet nach achtzehnjähriger Tätigkeit in München aus dem Verbande der Bayer. Staatsoper, um ein Engagement an der Städtischen Oper in Berlin anzutreten.

— Willem *Mengelberg* ist von der Columbia-Universität in New York das Ehrendoktorat angeboten worden.

— Bruno *Walter* ist von der Petersburger und der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft für eine Reihe von Konzerten im Laufe dieses Sommers eingeladen worden.

— Der um die Hebung des Augsburger Stadttheaters sehr verdiente und in weiten künstlerischen Kreisen wohl bekannte Direktor Karl *Häusler* ist bei seinem 25jährigen Direktorjubiläum zum Intendanten ernannt worden.

— Als Nachfolger des bisherigen Intendanten des Badischen Landestheaters in Karlsruhe Robert Volkner wurde der Intendant der städtischen Schauspiele in Baden-Baden Dr. *Hans Waag* zunächst auf drei Jahre vom Verwaltungsrat des Badischen Landestheaters verpflichtet.

— Dr. Fr. S. *Weißmann* ist als Erster Kapellmeister an das Stadttheater zu Königsberg i. Pr. berufen worden.

— Heinrich *Kreutz*, Oberspielleiter der Oper am Stadttheater und Lehrer am Staatskonservatorium für Musik in Würzburg, ist an das Stadttheater in Halle verpflichtet worden.

— Hermann *Ambrosius* ist als Lehrer für Theorie an das Leipziger Konservatorium berufen worden.

— Die bereits seit längerer Zeit schwebenden Verhandlungen zwischen der Direktion des Leipziger Gewandhauses und Generalmusikdirektor Fritz *Busch* in Dresden wegen Uebernahme von Gewandhauskonzerten in der nächsten Spielzeit haben sich zerschlagen, da eine Einigung nicht in allen Punkten zu erzielen war.

— Lotte *Leonard* ist als erste deutsche Liedersängerin nach dem

Kriege zu einer Tournee nach Argentinien und Uruguay eingeladen worden.

— Jacques *Urlus* (Heldentenor) wurde der Staatsoper in Berlin wieder neu verpflichtet.

— Maria *Ivogün* ist auf drei Jahre an die Berliner Städtische Oper verpflichtet worden.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Bevorstehende Uraufführungen:

Manuel de *Falla*: „Liebeszauber" (Ballett) an der Berliner Staatsoper (reichsdeutsche Uraufführung).

Fürst Roffredo *Caetani*: „Hypatia" am Deutschen Nationaltheater in Weimar.

G. *Puccini*: „Turandot" am Dresdner Opernhaus (deutsche Uraufführung).

Jaromir *Weinberger*: „Svanda Ďudak" am Nationaltheater in Prag.

Bernhard *Schuster*: „Der Jungbrunnen" am Landestheater in Karlsruhe.

A. *Wilkens*: Don Morte (Ballett von M. Terpis) in der Kroll-Oper in Berlin.

Konzertwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Willy *Fröhlich*: Sonate für Violine allein, Op. 22 in Ulm a. D.

Richard *Greß*: „Manche Nacht" für gem. Chor und Orchester in Stuttgart.

Rudolf *Kattnigg*: I. Sinfonie in C dur in Bochum (reichsdeutsche Uraufführung).

Hellmut *Meyer-Bremen*: Klaviersonate in b moll, Op. 6 in Leipzig.

Bruno *Stürmer*: „Vom Tode", Zyklus für Männerchor und Kammerorchester in Dresden.

Hermann *Unger*: Konzert für Klavier und Orchester, Op. 44 in Köln a. Rh.

GEDENKTAGE

— Am 24. April feierte Ludwig *Karpath*, der hervorragende Wiener Musikschriftsteller, seinen 60. Geburtstag. Er ist ein Neffe Karl Goldmarks und erhielt seine musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik in seiner Vaterstadt Budapest. Nach langen ausgedehnten Reisen trat er 1894 in die Redaktion des Neuen Wiener Tagblatts ein, wo er eine fast 30 Jahre dauernde Tätigkeit entfaltete. In den Jahren 1910—14 gab er daneben die Zeitschrift „Der Merker" heraus. Als Schriftsteller trat er mit den Büchern „Siegfried Wagner als Mensch und Künstler", „zu den Briefen Rich. Wagners an eine Putzmacherin", und „Richard Wagner, der Schuldenmacher" hervor.

— Am 18. Mai beging Professor Rudolf *Buck* seinen 60. Geburtstag. Vor dem Kriege in Berlin und lange Zeit als Pionier deutscher musikalischer Kultur in Shanghai (China) tätig, mußte er sich infolge des Kriegsausbruchs von seinem Auslandsposten trennen, um nach Deutschland zurückzukehren und dort einen neuen Wirkungskreis zu suchen. Zufälliges Schicksal führte ihn nach Tübingen, wo er nun in Wort und in Schrift, vor allen Dingen aber durch die Tat selber für eine Reform des gesamten Männerchorwesens eintritt. Dem Jubilar wünschen wir für seine höchst anerkennens- und begrüßenswerte Tätigkeit noch die notwendige Schaffenskraft und Freude und auch den Erfolg. *R. Gr.*

— Hofrat Dr. phil. Franz *Kaim*, der Gründer des früher weltbekannten Kaim-Orchesters, vollendete am 13. Mai d. J. sein 70. Lebensjahr. In bewundernswerter körperlicher und geistiger Frische lebt er in seiner Heimatstadt Kirchheim-Teck nicht etwa als ein am Ziel seines Wirkens Angekommener, sondern noch immer als emsig Schaffender. Franz Kaim studierte Neue Philologie in Tübingen, London, Paris und Heidelberg. Wir finden den jungen Gelehrten nach einem einjährigen Aufenthalt im Orient mehrere Jahre in England, dann als Lehrer an der Höheren Handelsschule und hierauf als Dozent der englischen Sprache und Literatur an der Technischen Hochschule zu Stuttgart. Entscheidend für das Verlassen der Gelehrtenlaufbahn war seine Uebersiedlung nach der Kunststadt München im Jahre 1888, wo Dr. Kaim sich der von ihm leidenschaftlich geliebten Musik zuwandte, die seinen Namen in Verbindung mit dem von ihm ins Leben gerufenen und durch 17 Jahre selbständig geleiteten Musikunternehmen weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt machen sollte. Das „Kaim-Orchester" mit seinen erstklassigen Dirigenten (unter ihnen Felix Weingartner) war nicht nur im deutschen Vaterland, sondern auch in Wien, Graz und Triest, in ganz Italien bis nach Neapel in allen größeren Städten der Schweiz und Belgiens ein stets willkommener Gast. Als an Stelle des Kaim-Orchesters der heute noch bestehende Münchner Konzertverein trat, behielt Hofrat Dr. Kaim noch ein Jahr die Leitung in der Hand, zog sich aber dann zurück, um fortan vor allem andern seiner immer stärker hervortretenden Neigung, der Schriftstellerei zu leben. Noch in seine Münchner Zeit fiel die Entstehung seines Festspiels „Der Messias", dann folgten die Dramen „Paulus", „Kleist", „Am Hof der Herzogin" und in neuester Zeit „Konrad Wiederhold, ein deutsches Heldenspiel". *E. Mdt.*

— Christian *Knayer*, der unseren Lesern aus früheren Jahrgängen kein Unbekannter ist, von dem u. a. im 1. Aprilheft dieses Jahres eine Musikbeilage erschien und in diesem Heft der Artikel „*Streifzüge* eines Reminiszenzenjägers" zu lesen ist, vollendete in Stuttgart am 29. Mai sein 50. Lebensjahr. Ursprünglich zum Theologen bestimmt, trieb er erst juristische und nationalökonomische Studien; erst 22jährig, gelingt es ihm, das Stuttgarter Konservatorium auf vier Jahre zu besuchen, wo De Lange, Seyffardt, Seyfritz und Lang seine Lehrer waren. In der Folgezeit finden wir den vielseitig Gebildeten erst als Sprachlehrer in Florenz, bis er sich in Stuttgart als Komponist, Musikschriftsteller, Kritiker und Musikpädagoge einen fruchtbaren Wirkungskreis schafft. Der Komponist Knayer spricht sich vorwiegend in kleinen Formen aus; hauptsächlich sind es Lieder- und Klavierstücke (deren er über 300 geschaffen hat), die sein ausgesprochen romantisches Empfindungsleben zeigen. Eine liebenswürdige eingängliche Melodik, eine durch exotische Anklänge und kirchentonartliche Wendungen verfeinerte Harmonik verbunden mit ausgesprochem Klangsinn und starkem lyrischem Gefühl geben seinen Kompositionen überall ihr bestimmtes Gepräge. Besonders in Klavierstücken für die Jugend bewies er eine glückliche Hand. Eine Reihe von Klavierstücken und Liedern Knayers sind in den Musikbeilagen früherer Jahrgänge dieser Zeitschrift enthalten. Ein Teil seiner Kompositionen und Bearbeitungen ist bei Bisping, Breitkopf & Härtel, Leuckart und Rahter erschienen, ein großer Teil derselben ist noch Manuskript. Ein besonderes Verdienst hat sich Knayer durch die Gründung des Stuttgarter (jetzt württembergischen) musikpädagogischen Verbandes erworben.

— Die Buch- und Musikalienhandlung, Musikverlag und Konzertdirektion von Julius *Hainauer* in Breslau befand sich am 1. Mai seit 45 Jahren in den Händen der Familie Hainauer; gegründet wurde das Geschäft 1802 durch E. G. Förster.

— Am 1. Juni 1826 wurde in Gotha Carl *Bechstein*, der nachmalige Gründer der weltberühmten Pianofortefabrik, geboren. Nach harter Jugend verbrachte er seine Lehrjahre bei einem Klavierbauer in Erfurt, während ihn seine Wanderjahre nach Dresden, Berlin (bei G. Perau) und Paris (bei Kriegelstein) führten. Nach Berlin zurückgekehrt als Leiter des Perauschen Unternehmens auf einige Jahre, richtete er 1853 eine eigene Werkstatt ein und baute mit Hilfe eines einzigen Tischlers seine beiden ersten Instrumente, wozu er dreiviertel Jahre brauchte. Hans von Bülow war einer der ersten, der Bechsteins Bedeutung erkannte; diesem Urteil pflichtete bald Liszt und andere Größen bei. Infolgedessen mehrten sich rasch die Aufträge, so daß schon 1860 größere Räume nötig wurden. Seitdem wuchs das Unternehmen dauernd; der letzte Neubau, das „Haus am Zoo" wurde Anfang dieses Jahres eröffnet. Im Jahr 1900 ist Carl Bechstein selbst gestorben; es war ihm also noch vergönnt, den ganzen Aufstieg seines Unternehmens und den wachsenden Weltruf seiner Instrumente mitzuerleben, auch ehrende Auszeichnungen waren ihm in Menge zuteil geworden.

— Am 1. Juni 1826 wurde in Glogau Hermann *Zopff*, Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig (seit 1868) und Vorstandsmitglied des Allgem. deutschen Musikvereins, geboren.

— Am 6. Juni 1926 sind 100 Jahre seit der Geburt des schwedischen Komponisten Ivar *Hallström* verflossen, der eine Anzahl Opern, Operetten, Kantaten, Lieder und Klavierstücke schuf, denen er nationalen Charakter aufzudrücken bestrebt war.

— Am 5. Juni 1826 wurde Carl Maria von *Weber* in Eutin geboren, dessen Andenken unser letztes Heft gewidmet war.

— Auf den 4. Juni fällt der 250. Todestag von Paul *Gerhardt*, dem größten evangelischen geistlichen Liederdichter neben Luther. Von seinen vorwiegend die Empfindungen der Einzelseele zum Ausdruck bringenden Liedern gingen viele in Kirchengesangbücher, selbst bei den Reformierten, über. Zu seinen bekanntesten Schöpfungen gehören: „Fröhlich soll mein Herze springen", „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", „O Haupt

TODESNACHRICHTEN

— In Detmold starb Geh. Intendanzrat *A. Berthold* im Alter von 86 Jahren, der älteste deutsche Theaterdirektor.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In *Prag* soll in der Villa Bertramka, in der *Mozart* während seines dortigen Aufenthalts wohnte und die durch Erbfall in den Besitz des Salzburger Mozarteums überging, ein *Mozart-Museum* errichtet werden.

— Der preußische Minister für Kunst und Volksbildung hat dem Magistrat der Stadt *Königsberg* 50 000 Mark für die Rettung der Königsberger Oper zur Verfügung gestellt.

— Den alljährlich zum 1. Mai zur Verteilung gelangenden *Preis* der *Stadt Wien* für Leistungen auf dem Gebiete der Musik erhielten in diesem Jahre: E. W. *Korngold*, Hans *Gal* und E. *Salmhofer*.

— Der diesjährige *Coolidge-Preis* für *Musik*, gegründet von Frau Coolidge und Frau K. Forst, ist in diesem Jahre dem jungen belgischen Komponisten Albert *Huybrecht* für ein Streichquartett zugesprochen worden.

— Das nächste *Bayreuther Festspieljahr* (1927) bringt außer „Parsifal" und dem „Ring" in vollständig neuer Einstudierung den „Tannhäuser"; die Vorarbeiten sind bereits eifrig im Gange.

— In einer Versammlung des *Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller und Komponisten* ist über den Ausgang der Verhandlungen berichtet worden, die zwecks Schaffung einer Inkassostelle und Kontrolle der Tantiemenabrechnung mit dem *Bühnenverein* eingeleitet worden waren. Die Verhandlungen sind gescheitert. Am 1. Mai ist nun eine Zentralstelle der Verleger und der Autoren in Kraft getreten, die auf Grund der Kartellbestimmungen mit aller Schärfe vorgehen wird. Binnen zweier Tage sind bereits 48 Fälle von Kartellbrüchen gemeldet worden.

— In Wien fand die Versammlung des neugegründeten *Bruckner-Bundes* für *Wien* und *Niederösterreich* statt. Die neue Vereinigung, der sich die Bruckner-Vereinigung in *Linz* anschließen wird, hat den Protektor der Wiener Universität, Prof. Hans *Sperl*, zum Bundesvorsitzenden gewählt.

— Ein dreißig Mann starker Sängerchor, der lediglich aus Insassen der *Strafanstalt Freiendiez* a. d. Lahn bestand, hat mit Erlaubnis des Direktors ein öffentliches Konzert gegeben, dessen Erlös zur Beschaffung von Weihnachtsgeschenken für die Gefangenen verwendet werden soll.

— In *Kiel* fand eine *Tagung* der deutschen Theaterintendanten statt. In den vertraulich geführten Verhandlungen wurde festgestellt, daß nur durch eine Herabsetzung der Prominentengagen die Preise gesenkt werden können.

— Der *Fehlbetrag* der beiden *Wiener Staatstheater* soll 47 Milliarden Kronen betragen entgegen dem Voranschlag von 17 Milliarden.

— Aus Anlaß des 70. Geburtstags von Prof. Ernst *Rabich* benannte die Stadt *Gotha* einen Weg, der am Konzerthaus vorüberführt, wo Rabich über 40 Jahre lang Konzerte geleitet hat, Ernst Rabich-Weg. Die Liedertafel ließ eine Büste des Jubilars anfertigen und in ihrem Vereinslokal aufstellen.

— In *Birmingham* hat Hamlet im Frack jetzt einen merkwürdigen Nachfolger gefunden in Gounods Oper „Faust": alle Sänger und Sängerinnen waren modern angezogen. Der Faust-Walzer wurde von einem 60 Köpfe zählenden Chor im Foxtrott-Tempo getanzt. Die Kerkerszene stellte Faust im eleganten Straßenanzug dar und Gretchen in einem hypermodernen kurzen und ausgeschnittenen Trauerkleid. Das Publikum raste Beifall.

— Ein Großfeuer in der Pianoforte-Fabrik von *Grotrian-Steinweg* in *Braunschweig* zerstörte diese bis zur Hälfte. Verbrannt sind vollständig das Fournierlager und das Lager halbfertiger Ware (2500 Klaviere und Flügel). Das Feuer ist im Polierraum entstanden, wo es die Lack- und Spiritusvorräte ergriff. Der entstandene Schaden ist durch Versicherung gedeckt.

— In Berlin fand die Gründungsversammlung des *Bundes Deutscher Musikpädagogen* statt. Zweck dieses Bundes ist: Wahrung der in der Reichsverfassung gewährleisteten Freiheit der Kunstlehre auf dem Sondergebiet der Musik, Vertretung der damit zusammenhängenden Interessen, Förderung aller Bestrebungen zur Vervollkommnung der musikalischen Bildung und Bekämpfung der Uebelstände auf diesem Gebiete. Ordentliche Mitglieder können nur solche Musiker werden, die durch ihre Tätigkeit die musikalische Bildung wesentlich gefördert haben. Den Vorstand bilden: Prof. Wilhelm *Klatte* (Berlin), Direktor Robert *Robitschek* (Berlin), Max *Donisch* (Berlin), Generalmusikdirektor Heinrich *Schulz* (Rostock), Prof. Josef *Haas* (München), Prof. Ferdinand *Pfohl* (Hamburg) und Dr. Max *Steinitzer* (Leipzig). Als Beisitzer fungieren Prof. Alex *v. Fielitz*, Hugo *Kaun*, Prof. Dr. Carl *Krebs*, Prof. James *Kwast*, Prof. *Mayer-Mahr*, Frau Käthe *Ravoth*, für Köln Generalmusikdirektor Prof. *Abendroth*, für München Prof. Dr. Walter *Courvoisier* und Prof. Siegmund *v. Hausegger*, für Stuttgart Direktor Wilhelm *Kempff*, für Krefeld Generalmusikdirektor Dr. Rudolf *Siegel*, für Hamburg Kapellmeister Werner *Wolff*. Den Aufnahme-Ausschuß bilden: Dr. Rudolf *Cahn-Speyer*, Prof. Eduard *Behm*, Dr. Heinz *Pringsheim* und Musikdirektor Karl *Hallwachs* (Kassel).

— Die nächste *internationale Urheberrechts-Konferenz* soll noch in diesem oder dem nächsten Jahr in *Rom* stattfinden.

— Die auf nächstes Jahr verschobene Deutsche Theater-Ausstellung *„Maske Magdeburg 1927"* wird nunmehr endgültig vom 14. Mai bis zum 4. September 1927 abgehalten werden. Der Anmeldeschluß für die Historische, die Kultur- und die Künstlerische Abteilung ist auf den 31. Oktober, der für die Abteilungen Innen- und Außenarchitektur und Bühnensysteme, sowie Industrie und Gewerbe auf den 31. Dezember ds. Js. festgesetzt.

— Die bisher noch in Untermainkai 24 befindlichen Museumsgegenstände des *Fr. Nicolas Manskopfschen Musikhistorischen Museums in Frankfurt a. M.* sind nun ebenfalls (mit Unterstützung durch städt. Aemter) nach Untermainkai 54 verbracht worden, wo sich bereits der größere Teil der Museumsgegenstände befand, so daß sich das gesamte Museum nunmehr am letztgenannten Ort befindet.

— Die *Städt. Musikschule* in *Aschaffenburg* gab ihren Jahresbericht heraus für das Schuljahr 1925—26.

— Am 19.—24. Juli findet in *Nürnberg* der X. Nürnberger *Schulbildungskurs* durch Heinrich *Frankenberger* statt (s. Anzeige).

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Paul *Stuiber*, der Komponist unserer heutigen Musikbeilage, wurde 1887 in Deutschböhmen als Sohn eines Juristen geboren, legte das deutsche Staatsgymnasium in Pilsen zurück und erwarb seine allgemeine und künstlerische Bildung auf den Universitäten München, Leipzig (daneben Schüler des dortigen Konservatoriums und Pauliner unter Max Reger und Ruthardt) und Wien (Adler, Mandyczewski), war darauf als Kapellmeister an den Theatern in Detmold, Trier, Nürnberg und Lübeck tätig und leitete 1919—1924 als Nachfolger Keußlers den deutschen Singverein in Prag. — Von seinen eigenen Werken kamen insbesondere eine Geigensonate (erschienen bei Breitkopf & Härtel), Lieder mit Orchester und Klavier (bei Leuckart) und ein Streichquartett in Berlin (Allg. Deutscher Musikverein), Leipzig, Dresden (Konzerte der Staatsoper unter Busch, Tonkünstlerverein), Prag (Kammermusikverein) u. a. O. erfolgreich zu Gehör. Er war 1918 Stipendiat der Kankaschen Künstlerstiftung (Prag) und ist korrespondierendes Mitglied der „Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste" in Prag.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 18

Franz Oliva und Ludwig van Beethoven / Von Walter Nohl

Franz Oliva war der Vorgänger Anton Schindlers bei Beethoven. Er war 1810 mit dem Meister in Verbindung getreten, der ihn in dieser Zeit für manche Dienste wohl gebrauchen konnte. Ueber seine persönlichen Verhältnisse ist wenig bekannt geworden. Er war Kaufmann in dem Bankgeschäft Offenheimer & Herz am Bauernmarkt in Wien und muß eine gute Bildung gehabt haben; er war auch musikalisch. In einem Konversationsheft von 1819 (November) schreibt er: „Ich soll einem kleinen Jungen in Klavier Stunde geben — welche Schule (ist) die beste, die von Pleyel oder Clementi; es ist ein Italiäner, der nur wenige Monathe hier bleiben wird."

In den Jahren 1810 bis 1812 wurde das Verhältnis zwischen ihm und Beethoven ein eng freundschaftliches. 1810 widmete der Meister „Seinem Freunde Oliva" die bei Breitkopf & Härtel erschienenen 6 Variationen in D, Op. 76, über das Thema des türkischen Marsches in den „Ruinen von Athen".

Die Dienste, die Oliva Beethoven leistete, waren mannigfaltiger Art; besonders wertvoll war er ihm bei den Verhandlungen mit den Verlegern, die früher der Bruder Karl, mit dem Beethoven nun zerfallen war, geführt hatte. So hören wir, daß im April 1811 Beethoven ihn beauftragt, persönlich in Leipzig mit Breitkopf & Härtel wegen der Herausgabe des großen Trios in B für Klavier, Violine und Violoncello, Op. 97, zu verhandeln. In den Konversationsheften von 1819 sehen wir auch, daß er damals mit Artaria und Diabelli im Auftrage Beethovens geschäftlich zu tun hat.

Im Sommer 1811 reisten Beethoven und Oliva nach Teplitz. Hier lernte Varnhagen von Ense, der mit Rahel Levien, seiner späteren Gattin, dorthin kam, im Spätsommer Beethoven durch Oliva kennen. „Ein liebenswürdiger junger Mann, namens Oliva, der ihn als sein treuer Freund begleitete, vermittelte leicht die Bekanntschaft. Was Beethoven den dringendsten Bitten hartnäckig versagte ... das gewährte er jetzt gern und reichlich: er setzte sich zum Fortepiano und spielte seine noch unbekannten neuesten Sachen, oder erging sich in freien Phantasien. Mich sprach der Mensch in ihm noch weit stärker an als der Künstler, und da zwischen Oliva und mir bald enge Freundschaft entstand, so war auch ich mit Beethoven täglich zusammen und gewann zu ihm noch nähere Beziehung durch die von ihm begierig aufgefaßte Aussicht, daß ich ihm Texte zur dramatischen Komposition liefern oder verbessern könne." — Aus diesen Aufzeichnungen Varnhagens in seinen „Denkwürdigkeiten" sehen wir, daß ihm das Verhältnis Olivas zu Beethoven als innige Freundschaft erscheint, und es ist auch bezeichnend für die geistigen und seelischen Vorzüge Olivas, daß er bald ein vertrauter Freund des hochgebildeten Offiziers und späteren Diplomaten wurde.

In demselben Werke schreibt Varnhagen über seine Stimmung vor dem Verlassen des böhmischen Bades: „Der Abschied (von Rahel) brach mir das Herz ... Die Teilnahme des guten Oliva, des braven Beethoven half mir über die nächsten Tage hinweg; dann war auch meine Zeit um, und ich kehrte zu dem Regimente nach Prag zurück."

Rahel schrieb später an Varnhagen: Grüße ja Beethoven und unsern liebsten Oliva. B'hüt ihn Gott!"

Varnhagen, der sehr unglücklich war, tröstete sich: „Nur Oliva konnte ich längere Zeit um mich leiden; er nahm gütig Teil an mir, aber er selbst war von heftigen Auftritten, die er mit Beethoven gehabt, tief erfüllt."

Oliva, Beethoven und Varnhagen reisten zusammen nach Prag. Kurz darauf schrieb Varnhagen an Rahel: „... Oliva reist in einigen Tagen nach Wien. Er grüßt dich von Herzen. Beethoven hat sich noch sehr an mich angeschlossen. Oliva liest neben mir aus Goethes neuem Buche über Hackart, das ich in einer Buchhandlung geborgt ... Ich soll dich tausendmal von Oliva grüßen, er liebt dich innig!" Der Gruß eines zweiten Briefes Rahels: „Grüße sehr Oliva!" trifft ihn und Beethoven nicht mehr in Prag. Ersterer war schon nach Wien gereist, Beethoven folgte auf einem Umwege über Grätz, wo er den Fürsten Lichnowsky besuchte, bald nach.

Während des Winters hört Varnhagen nichts von Beethoven und Oliva. Dieser sollte ihm wegen der Oper für Beethoven schreiben. In zwei Briefen an Rahel vernehmen wir wieder von den Wiener Freunden, zweimal fast gleichlautend: „Von Beethoven und Oliva höre und sehe ich nichts."

In einem Briefe Olivas an Varnhagen vom März 1812 heißt es: „Ich möchte dir noch so vieles schreiben, was mich sehr betrübt, von Stoll, Beethoven und noch vieles andere; ich muß es aber verschieben ..." Joseph Ludwig Stoll, der sich zwischen Oliva und Beethoven drängte, war der Sohn eines berühmten Wiener Arztes.

Er hatte sein nicht unbeträchtliches Vermögen vergeudet und war 1807 nach Wien zurückgekehrt, wo er als Theaterdichter und Schriftsteller lebte, bei seiner Trägheit und Unlust zu ernster Arbeit aber nur kümmerlich sein Fortkommen fand. Er gab eine Zeit lang eine Zeitschrift: „Prometheus" heraus, die aber nur ein kurzes Leben hatte. Als Beilage zu einer Nummer dieses Blattes erschien 1808 die erste Komposition des Goetheschen Liedes: „Nur wer die Sehnsucht kennt" von Beethoven. Dieser war Freund und Bewunderer Stolls. Ein Lied desselben, „An die Geliebte" (O daß ich dir vom hellen Auge) komponierte er. Als Stoll eine Professur in Westfalen zu erlangen trachtete, verwandte sich Beethoven für ihn bei dem bekannten Orientalisten Hammer-Purgstall.

Am 3. Juni 1812 schrieb Oliva an Varnhagen, indem er ihn um die Gefälligkeit bat, einen Brief Beethovens an den Fürsten Kinsky, der von der Bezahlung der Rente handelte, diesem zu übergeben: „Von meinen fatalen Verhältnissen kann ich dir bloß melden, daß die Of(fenheimer) sich sehr schlecht gegen mich benehmen und ich dadurch gezwungen bin, mir ein andres Engagement zu suchen; vielleicht nehme ich die erneuerte Anerbietung des Beethoven an und reise mit ihm nach England. — Stoll hat mich auf eine sehr elende Art betrogen und sogar mit Beethoven zu entzweien gesucht, was ihm auch beinahe gelungen wäre; ich bin ganz getrennt mit ihm. Wie wehe es mir tut, von zweien meiner Freunde mich auf einmal so elend behandelt zu sehen, kannst du dir vorstellen, ich leide sehr dadurch..."

Varnhagen antwortet Oliva darauf, daß er den Fürsten Kinsky habe sprechen können. Dieser hat die Forderung Beethovens sogleich zugestanden.

1813 schrieb Oliva noch einmal an Varnhagen in der Kinskyschen Angelegenheit, die durch den plötzlichen Tod des Fürsten noch unangenehmer für Beethoven geworden war: „Ich erwarte von deiner Freundschaft, daß ich keine Fehlbitte tun werde, um so mehr, wenn ich dir sage, daß auch mein Schicksal viel von der glücklichen Beendigung dieser Sache abhängt — denn die Offenheimer behandeln mich sehr übel. Ich will das Contor verlassen und mit Beethoven nach London gehen, da er nun neuerdings Briefe von dort mit Einladungen erhalten hat und bloß von dem guten Ausgang der Kinsky-Angelegenheit sein Entschluß abhängt ..."

Die Freundschaft Beethovens und Olivas war also in den Jahren 1812 und 1813 durch Stoll getrübt worden. Ende 1813 schrieb Beethoven an den Grafen Brunswick: „Der Lumpenkerl Oliva (jedoch kein edler L—k—l) kommt nach Ungarn. Gib dich nicht viel mit ihm ab; ich bin froh, daß dieses Verhältnis, welches bloß die Not herbeiführte, hierdurch gänzlich abgeschnitten wird ..."

In einem Briefe an Karl Bernard nennt Beethoven Oliva einen „Flegel". Doch sind wir solche Aeußerungen Beethovens, wenn er im Zorne handelte, gewohnt.

Im April 1813 hatte Oliva noch das Testament Karls van Beethoven als Zeuge unterschrieben, und die Beziehungen zwischen ihm und Beethoven blieben bis 1820 bestehen. Im Dezember dieses Jahres verließ Oliva Wien.

1819 hören wir, daß Oliva bei Blöchlinger, in dessen Institut der Neffe Karl untergebracht war, zu diesem — neben nur noch zwei andern Männern aus der Freundschaft Beethovens — freien Zutritt hatte.

In den Konversationsheften von 1819 und in einigen von 1820 finden wir eine große Zahl von Eintragungen Olivas, welche beweisen, daß er fast täglich um Beethoven war. Die Eintragungen handeln vom Neffen Karl und seiner Erziehung und geben Bericht über seine Prüfung bei Blöchlinger. Oliva kümmert sich um die Beschaffung von allerlei Dingen für die Haushaltung, die Anstellung von Bedienten und Haushälterinnen, das Mieten von Wohnungen, die Beschaffung von passenden Oefen usw. Er sorgt für Geld und hat große Umstände beim Verkauf von Aktien. Er verhandelt mit dem Rechtsanwalt Dr. Bach im Auftrage Beethovens. Er geht mit Beethoven ins Wirtshaus und unterhält sich mit ihm über die Gäste. Er gibt interessante Urteile über die Umgebung Beethovens ab, erzählt, daß Grillparzer einen neuen Operntext fertig hat und beschäftigt sich mit Karl Bernard. Das war ein junger Schriftsteller, der schon seit einigen Jahren Herausgeber der „Wiener Zeitung" war und auch für das Wiener Modejournal schrieb. Er dichtete auch und hatte Weißenbachs Kantate: „Der glorreiche Augenblick" (von Beethoven 1814 komponiert und aufgeführt) überarbeitet, allerdings ohne den Text wesentlich zu verbessern. Später schrieb er das Oratorium „Der Sieg des Kreuzes", das Beethoven in Musik setzen sollte. Von einer starken Verehrung für Beethoven beseelt, wurde er bald dessen Freund, begleitete ihn auf Spaziergängen und anderen Wegen und verstand ihn verhältnismäßig gut. Der größte Romantiker der Tonkunst unterhielt sich gern mit ihm über poetische Dinge. Bei der Angelegenheit mit dem Neffen Karl spielte er eine bedeutende Rolle. Der „Bernardus non sanctus", wie er manchmal in den Konversationsheften genannt wird, hatte natürlich auch unter den Launen seines großen Freundes zu leiden. Wegen des Oratoriumtextes erfolgte ein Zerwürfnis mit Beethoven. Das Gedicht, von dem schon 1819 mehrfach die Rede ist, wurde erst Ende Oktober 1823 fertig, ohne dem Meister ganz zu passen. Bis 1824 aber war Beethoven immer noch entschlossen, das Oratorium zu schreiben. „Ist das Oratorium fertig? ich kann nicht begreifen womit er beschäftigt ist; — seine Berufsarbeit heißt nichts und sonst macht er auch nichts, und doch spricht er immer von seinen Arbeiten und Geschäften."

Als Franz Clement (1784—1842), ein begabter Wiener

Geiger und seit 1820 Kapellmeister am Theater an der Wien, besonders auch wegen seines phänomenalen Gedächtnisses bei seinen Kunstgenossen und dem Wiener Publikum sehr bekannt und beliebt, der öfters Kompositionen von Beethoven aufführte, in einem Konzert Introduktion und Variationen über ein neues Thema von Beethoven gespielt hatte, schreibt Oliva ins Heft:

„schlechtes Zeug, leer, — ohne allen effect, — Ihr Thema war in üblen Händen mit vieler Einförmigkeit macht er 15 bis 20 variationen, u. bey jeder eine fermate. Sie können denken, was man auszustehen hatte er hat sehr verlohren und scheint zu alt um durch seine Luftspringungen auf der Geige zu unterhalten."

Ueber Louis Spohr und seinen „Faust" urteilt Oliva:

„Der Saal war nicht einmahl gefüllt, mitten waren leere Sitze, — vom Hof war gar Niemand da, auch wenig Adel, wozu vielleicht der Stoff des Gedichts Anlaß gab. Faust v. Spohr.

Uebrigens hat es gar keinen Antheil erregt, u. konnte auch nicht, denn die Komposition ist ohne alles poetische Leben.

Sonderbar ist daß er selbst wo im Gedicht Stoff zu größeren Stellen wäre, diese übersehen hat, das Ganze ist Stückwerk, von Erfindung ist gar keine Spur. Die fast beste Sache darin ist ein Terzett, nach dem in der Zauberflöte — und eine Arie, auch nach der der Pamina im zweiten Akt — selbst in Recitat. hat er sich vieles zu Schulden kommen lassen, es ist oft unverständlich, oft ganz gegen [den] Sinn, oft gegen die Prosodie gefehlt.

Die Ouvertüre ist schlecht.

Das Hauptmotiv ist eine gewöhnliche Figur, die in allen Stimmen bis zum Ueberdruß wiederhollt wird — der Mittelgedanke ist gemein, und gefiel ihm so wohl, daß er ihn in 2 Chören wieder eintretten läßt.

Am meisten effect macht der Schluß des ersten Theils, da verdarb er es sich aber selbst.

Der erste Chor ist hübsch, dann komt aber ein russischer Marsch und zu Ende ein matter Choral.

wenn er diese 3 Chöre vereinigt hätte, so hätte was gutes daraus werden können; — anfangs des Chor war Alles aufmerksam und am Ende ruhig.

Selbst die Instrumentirung scheint mir nicht mit jener Kenntniß zu sein die man von ihm fordern könnte, in den Chören sind die Stimmen ganz gedeckt. Der Forti kam neben mir zu stehen; — der that als ob er entzükt wäre, weil er den Faust nächstens zu seiner Einnahme geben will, — als er aber die allgemeine Gleichgiltigkeit merkte gab ers leichter.

Morgen wird es leer sein —

Cherubini ist doch gar sehr manierirt.

Da hat er den gemeinen Mittelgedanken der Ouverture genommen, der gar nicht dazu taugt, das Recitativ ist ganz schlecht.

Das war allein was sichtbaren effect hervorbrachte.

wenn ich auch nur einen neuen Gedanken, oder nur eine geistreiche Benützung eines alten gefunden hätte! —

am Ende ist eine matte Fuge.

es war keine Resonanz Kuppel, möglich daß sie unter dem Orchester etwas acustische Vorrichtung hatten, denn das Orchester war sehr aufwärts gerichtet, — man merkte aber keine Wirkung davon, denn bey ensemble Stücken verschallte alles untereinander, und die Blasinstrumente waren sogar manchmal nicht auszunehmen, —

Vielleicht war die ungleiche Besetzung daran schuld, denn so lange sie concertant eintraten war die Wirkung davon gut und verständlich, aber im Tutti — immer das Gegentheil; — mir scheint daß der Saal doch immer die größte Schuld hat, denn er hallte zu stark nach —

In den Chören der Krieger hat er eine ungeheure Trommel angebracht, die von schlechter Wirkung war und zur Unverständlichkeit und Verwirrung das Meiste beitrug — der Antheil, den die Zuhörer dabey nahmen, war sehr gering." —

Von Moscheles berichtet Oliva:

„gestern war Concert von Moscheles haben Sie nichts gehört davon? Der Jude hat zu Ende fantasirt, — er — und fantasiren? er soll über f 5000 bekommen haben, so schlecht auch die academie ausgefallen ist — Man war allgemein sehr unzufrieden, sowohl mit seiner Composition, als mit seinem Spiele;

Er macht variationen über irgend ein gemeines Thema, ungefähr aber schlechter wie der Hummel

Tancred, und Othello, er hat einiges Genie das ist nicht zu verkennen, aber ein Sudler ist er, ohne Geschmak." —

Auch über Goethes Egmont urteilt er:

bey der Feyer von Goethe war ja nur der lezte Theil Ihre Ouverture von Egmont die Schlußsymphonie.

mich freut es daß das kleine Stück mehr Wirkung macht als die ganze mühsame Composition des I. —

Egmont könnte doch jetzt wieder gegeben werden, wenn die ältere Tochter der Schröder nur etwas mehr auf der Bühne geübt ist —

In der Bearbeitung von Goethe selbst, nicht von Schiller, bleibt die Erzherzogin von Parma ganz weg; — es soll dadurch das Ganze noch mehr zerrissen sein; — Goethe war nie glücklich in den Bearbeitungen seiner Stücke für die Bühne."

In den Heften des Jahres 1820 hören wir fast nur von der Erkrankung Olivas:

„Entzündung im Bauchfell ich habe schrecklich gelitten jetzt geht es besser, ich hoffe in einigen Tagen wieder auszugehen; — ich liege seit Freitag.

Wenn ich wieder gesund bin will ich mich bemühen, jetzt kann ich nichts thun.

ich bin denselben Abend wo wir das lezte Mahl zusammen waren krank geworden, sonst von Allem befreyt.

Dieser Herr Dr. Mekbeker aus Koblenz ist ein Vetter von Ihnen von mütterlicher Seite, er freut sich einen so großen Verwandten zu haben. —

er machte früher bey Czerny Ihre Bekanntschaft.

Die Mutter des Hr. Dr. ist eine gebohrene Wistorf.

es war eine Familie Wistorf hier die ausgestorben ist

Dieser ist ein Substitut eines Arztes der krank ist; er scheint geschickt zu sein,

Ich bin heute schon außer Bette gewesen und hoffe noch dieser Woche ausgehen zu können. Mein Arzt hat mir einen guten spanischen oder Tokayer Wein verordnet.

ich danke Ihnen für den Wein, kann ihn aber nicht trinken, er ist so schlecht daß es entsetzlich ist ich wurde völlig krank darauf, ein Kenner sagt in dieser Flasche ist ein drittheil Weingeist, es ist blos $1^1/_2$ Kelchglas heraus.

Bernard: Was macht Oliva. Es fehlt ihm an Lebensregbarkeit, er ist erschöpft.

Oliva war heut bei Tisch; er sieht sehr schlecht aus. Man hat ihm besondere Speisen gekocht.

Hofrat Peters: Oliva muß sich durch sorgfältige Diät, mäßige Bewegung in reiner Luft und Bäder allmählich herstellen.

Oliva: Mein Arzt heißt Frank er ist geschickt und kennt mich seit meinem 15ten Jahre. Der Wekbekeit wurde mir so unangenehm, daß ich dem Frank geschrieben und mir die Besuche des substituten verbetten habe. ich mache es mir als reconvalescent jezt bequem und muß auch ich bin sehr schwach.

Meine Besserung geht sehr langsam, ich leide viel.

Können Sie sich denn nicht losmachen, um Gotteswillen für Sie und die Kunst?
Wird die Messe noch während er [der Erzherzog Rudolph] hier ist fertig?

In einem andern Konversationsheft von 1820 wird Oliva noch einmal erwähnt: Was macht Oliva? Haben Sie ihn nicht gesehen?

Am 27. Oktober 1820 quittiert er noch über 300 Gulden W. W., die er für Rechnung Beethovens von Artaria erhalten hat. —

Oliva ging Ende des Jahres 1820 nach Rußland; in Petersburg oder Reval soll er Sprachstunden gegeben haben. Der sehr interessante Briefwechsel Olivas mit Beethoven ist nach Aussage seiner Tochter verloren gegangen. Er starb 1848 an der Cholera.

In einem Konversationsheft des April 1824 finden wir eine Notiz Beethovens: † oliva professor der Deutsch. sprache in Petersburg am kaiserl. Lyceo, zu Zarskojeselo.

Tetem / Von Prof. Meinck (Liegnitz)

„So verschieden die Werkzeuge der Sprache und des Gesanges, so nachbarlich sind sie einander.“ Herder.

Und mit verhärtetem Gemüte den Dank erstickt, der ihm gebührt“, heißt es in dem bekannten geistlichen Liede von Gellert. Der Aesthetiker Fr. Th. Vischer, wie er in seinem Roman „Auch Einer“ kund tut, empfand diese Stelle wegen des harten Zusammenstoßens der Endsilbe „*tem*“ mit dem Anfangskonsonanten des folgenden Wortes als unangenehm ins Ohr fallende rhythmische Härte, die er mit dem Kennworte „Tetem“ bezeichnete. In weiterer Ausdehnung dieses Begriffs nannte er so auch alle Mängel und Verstöße in bezug auf sprachliche Betonung, Sünden gegen den Geist und Charakter der deutschen Sprache, in der Musik bei der Vertonung von irgendwelchen Texten Deklamations- und „Phrasierungsfehler“, um ein unglücklich gebildetes Fremdwort zu gebrauchen. Von solchen Verstößen sind selbst unsere berühmtesten Kompositionen der vorwagnerischen Zeit — Wagner stellt in dieser Hinsicht einen Fortschritt dar — nicht frei, und man ist mit den Texten von Opern und Liedern oft sehr willkürlich in bezug auf die richtige Wortbetonung umgesprungen.

In musikalischen Kreisen Leipzigs machte man sich früher, zur Zeit der Aufführung der Oper „Der Trompeter von Säckingen“ von Neßler vielfach über die Betonung der Worte „Behüt' dich Gott, es wär' zu schön *gewesen*“ lustig, da hier statt des Adjektivs „schön“ das folgende Hilfsverb den Hochton hat, während die Komposition des gleichen Trompeterliedes von Riedel diese unrichtige Betonung nicht hat. Hugo Wolf war in dem Liede Robert Schumanns „Der Hidelgo“ („und *mit* dem ernsten Streit“) die Hervorkehrung der Präposition „mit“ immer unangenehm ins Ohr gefallen. Das gleiche gilt von Mozarts „Du bist *unschuldig*, weise, fromm“. „O Isis *und* Osiris, schenket ...“ (Zauberflöte). Die feineren psychologischen Gesetze des deklamatorischen Stils, wie sie R. Wagner ausgebildet hat, waren im 18. Jahrhundert, zu Mozarts Zeit, noch ganz unbekannt. An Weber tadelte der französische Komponist Saint-Saëns in einem Aufsatze „Weber in Paris“ (in der „Neuen Freien Presse“, 24. März 1902) die unnatürliche Behandlung der Singstimmen im „Freischütz“, die Weber wie Instrumente behandelte, „ohne sich um ihre innere Natur zu kümmern“. Wagner urteilte in einem Aufsatze aus der Magdeburger Zeit (abgedruckt Bayr. Bl. 1910, S. 2) ungünstig über Webers Behandlung der Singstimmen in „Euryanthe“ und hält für seine beste Musik die des „Freischütz“, weil er sich hier in der ihm angewiesenen Sphäre, der Lyrik, bewegen konnte. In höherem Grade als die beiden erwähnten Opern weist Betonungsschwächen auf die von Weber zuletzt komponierte Oper „Oberon“, zuerst in London am 12. April 1826 in englischer Sprache, in deutscher zuerst in Leipzig am 23. Dezember 1826 aufgeführt. In der berühmten „Ozeanarie“ wird die großartige Deklamation der Anfangsworte „Ozean, du Ungeheuer, schlangengleich hältst du umfangen rund die ganze Welt!“ abgeschwächt durch die folgende Hervorkehrung des Artikels *dem*, der eine Achtelnote erhält im Verhältnis zu den auf die vier folgenden Silben entfallenden Sechszehnteln: „*Dem* Auge bist ein Anblick voll Größe du“, wo das Wort „Größe“ nicht entsprechend in der Deklamation hervorgehoben wird. In den folgenden Worten: „Dann, Ozean, stellst *du* ein Schrecknis dar!“ liegt auf dem Worte *du* in ganz unmotivierter Weise eine halbe Note, auf „ein Schrecknis“ bloß je eine Achtelnote. Die Sängerin ist in all solchen Stellen des ästhetischen Eindrucks wegen genötigt, Musik und Text des Rez. durch Abänderungen mehr in Einklang zu bringen. In dem Gesange der Meermädchen: „Wer blieb *im* korallenen Schacht“ wird die Präposition ungebührlich hervorgekehrt; in den Worten: „Zu dem Thron des Un*gläub*'gen leite mich“ wird die zweite Silbe des Wortes „Ungläub'gen“ dreimal so lange ausgehalten als die erste und dritte; in der Arie No. 5 hat in den Worten „Am wild*sten* Schlacht und Kampflust tobt“ die Nebensilbe *sten* mit einer halben Note den Hochton, die andern Wörter des Satzes nur eine Viertel- bezw. eine Achtelnote; in dem Duett zwischen Scherasmin und der Fatime „Darum fröhlich, so wie treu“ hat „fröhlich“ zu Anfang den Ton richtig auf der ersten,

dann aber auf der zweiten Silbe, bei der Wiederholung geht die Melodie wie ein wild gewordenes Pferd mit den Worten durch. Lehrreich, wenngleich nicht nachahmenswert ist die Komposition von Hüons Monolog: „Ich bin wie der Bergstrom, der befreit von des Frostes Herrschaft kalt und bang rauschet abwärts von steiler Höh', hüpfend und schäumend in Lust und Drang". Hier in dieser für das Drama und seinen Helden ganz ungeeigneten Selbstbetrachtung und Selbstvergleichung kam der Musiker in die größte Verlegenheit: statt die den Inhalt des Textes ausmalenden musikalischen Läufe und Kadenzen ins Orchester zu verlegen (wie es jetzt fast allgemein geschieht), teilte er sie nach alter Manier der ihrer Natur nach nicht sonderlich passenden menschlichen Stimme zu, die er wie ein Konzertinstrument des Orchesters behandelte, wie Mozart in der Arie der „Königin der Nacht", in der „Zauberflöte", Bach und Händel in manchen ihrer Arien, Meyerbeer in der Arie der Isabella im 2. Akt von „Robert der Teufel". Erst Wagner hat mit diesen Koloraturen aufgeräumt.

In der sogen. „Glöckchenarie" der Euryanthe (unpassender Name), die beginnt:

„Glöcklein im Tale!
Rieseln im Bach —
Säuseln in Lüften,
Schmelzendes Ach!"

werden statt eines schlichten Stimmungsausdrucks (Sehnsucht des Mädchens nach ihrem Geliebten) mehrere anschauliche Gegenstände genannt, von denen man nicht weiß, wozu sie aufgezählt werden. Darum hat der um die Neugestaltung der Oper (mit ihrem unpsychologischen Text von Helmina von Chezy) so verdienstvolle Dr. Hermann Stephani in Dessau an Stelle des angeführten Wortlautes folgende Verse eingesetzt:

„Fernab ihr Hügel,
Der Sehnsucht Qual!
Trügen mich Flügel
Ueber das Tal!"

Franz Schubert hält sich in seinen Liedern im allgemeinen von Deklamationsfehlern frei, so z. B. in seiner vollendetsten Vertonung „Der Wanderer". Nach dem Urteil eines Musikästhetikers sind Goethesche Gedichte wie „Der du von dem Himmel bist" schöner ohne die Zuhilfenahme Schubertscher Musik als mit dieser, und die zweimalige Fermate auf den Reim „balde" (zu „Walde") in „Wanderers Nachtlied" trägt den Stempel des Spielerischen an sich. Arthur v. Oettingen in seiner Schrift „Das duale Harmoniesystem" (Leipzig 1913) macht auf einige Deklamationsfehler bei Schubert aufmerksam, und zwar in dessen Vertonung der formvollendeten Goetheschen Ballade „Der Erlkönig": „Es ist der Vater mit *seinem* (nicht eines andern) Kind". „Er hält in den Armen das *ächzende* (klingt wie: sechzehnte) Kind." „Mein Sohn, das *ist* ein Nebelstreif." „Manch bunte Blumen sind *an* dem Strand." Am schlimmsten scheint Oettingen die Betonung: „Erlkönig *hat* mir ein Leids getan". Trotzdem ist die Vertonung von Schubert neben der von Loewe unter den 62 Vertonungen, die Wilhelm Tappert festgestellt hat, immer noch die beste. Es ist schwer für einen Musiker, Goethesche Dichtungen gut in Musik zu setzen. Der Fluß der musikalischen Empfängnis scheint in ihnen durch die gebundene Musik der Goetheschen Verse behindert, beschwert. Durch so vieles, wie Tonfall, Prosodie (Silbenmessung), Skansion (Versfüße), durch alle diese Elemente, die nichts anderes sind als erstarrter Rhythmus, erstarrte Musik, wird das Hinzutreten von wirklicher, lebendiger Musik erschwert. Der Liederkomponist Brahms hat sich einmal in dem Sinne geäußert, die Goetheschen Gedichte trügen ihre Musik schon in sich, da sei alles so vollkommen, daß man als Musiker nichts hinzufügen könnte. Deshalb hat Brahms, der in der Auswahl seiner Gedichte vorsichtiger als Schubert und Schumann verfuhr, auch nur wenige Goethesche Gedichte vertont. In den Vertonungen der Goethe-Lieder von Hugo Wolf scheint mehr Gequältes, Gesuchtes zu stecken als in jenen auf die viel harmloseren Texte des italienischen und spanischen Liederbuches, der Eichendorf- und Mörike-Lieder, die weit häufiger gesungen werden als die Goethe-Lieder.

Wie schon an dem aus dem Englischen übersetzten Text des Weberschen Oberon gezeigt, weisen Uebersetzungen fremdsprachlicher Texte ins Deutsche, da Text und Melodie sich nicht vollkommen decken, vorzugsweise Deklamationsfehler und Mängel in der Betonung auf. So fällt in dem französischen Urtexte der Gounodschen Oper „Margarete" in den Anfangsworten des Faust „En vain j'interroge en mon ardente veille" der Hauptton richtig auf das Verb interroge, aber in der deutschen Uebersetzung, welche die gleiche Melodie aufweist, „Umsonst befrage *ich* der lichten Sterne Chor" fällt er auf das Wort ich, also das Fürwort der ersten Person, und es drängt sich die Frage auf, wer denn *nicht* die Sterne umsonst befragt habe. — Die Uebersetzung der französischen Oper Carmen von Bizet hat neuerdings mancherlei Textverbesserungen erfahren. In dem Rez. der Micaela „Hier in der Felsenschlucht sollen hausen die Schmuggler" wird die Melodie der deutschen Betonungsweise zuliebe derart geändert, daß in dem Worte „Felsenschlucht" nicht mehr die letzte, sondern die erste Silbe den Hauptton erhält, und Carmens Wort im 2. Akt: „Nein, ich will nichts hören, o schweig!" sind durch die Abänderung in „Nein, davon nicht mehr ein Wort!" mehr der Melodie angepaßt worden[1].

[1] Auf die Schwierigkeiten einer mit der Musik übereinstimmenden Uebersetzung des Mozartschen „Don Juan" aus dem

Richard Wagner war in bezug auf die richtige Betonung der Wörter sowohl im gesprochenen wie im gesungenen Satz sehr empfindlich, und Deklamationsfehler im alten Sinne kommen in seinen Werken kaum mehr vor. Richard Strauß hat einmal (in einem Brief an Ritter vom 21. 2. 90) treffend bemerkt: „Der ganze Wagner ist nur *aus dem Geiste der deutschen Sprache* voll und innig zu erfassen." „Besser gesungen!" läßt Wagner in den „Meistersingern" den Hans Sachs dem Beckmesser zurufen und bei jedem Vortragsfehler desselben tüchtig mit dem Hammer aufklopfen. Felix Mottl erzählt in seinen „Erinnerungen", daß Wagner schon böse und unwillig geworden sei, als Mottl einmal, von ihm als Jüngling und angehender Schüler zu Tisch geladen, den Eigennamen „Sieglinde" mit der Betonung auf der zweiten — wie es gewöhnlich geschieht — statt auf der ersten Silbe ausgesprochen habe. Wagner betont auch musikalisch stets die Stamm- und Wurzelsilbe der Wörter, den sprachlichen Betonungsgesetzen gemäß, was besonders bei den germanischen Eigennamen in seinem „Ring des Nibelungen" Beachtung verdient, also N*i*belungen, nicht Nibel*u*ngen, Br*ü*nnhilde, nicht Brünnh*i*lde (von ahd. brünne = Panzer, hiltja = Kampf), W*a*lküre, nicht Walk*ü*re, W*a*lvater, W*a*lhall (eddisch Valholl = Halle der Toten), indem er die unorganische Form auf a, Walhalla, mit Recht verschmähte. Wagner behauptet, die Akzente müßten in der deutschen Sprache im allgemeinen auf Sprechbestandteile fallen, in welchen der rein menschliche, dem Gefühle faßbare Inhalt am entscheidendsten sich ausdrückt: „Die Akzente werden stets auf diejenigen bedeutsamen Sprechwurzelsilben fallen, in welchen ursprünglich nicht nur ein bestimmter, dem Gefühle faßlicher Gegenstand, sondern auch die Empfindung, die dem Eindrucke dieses Gegenstandes auf uns entspricht, von uns ausgedrückt wird." Auch bei den Nachfolgern Wagners, d. h. denjenigen Komponisten, die sich schon nach seiner Kompositionsweise bilden konnten, deckt sich das sprachliche Melos vollkommen mit dem musikalischen. Die Melodik, welche dem Gedanken der Dichtung völlig angemessen ist, stellt sich als eine den Worten nicht willkürlich aufgepfropfte, sondern genau angepaßte Deklamation dar, deren Inhalt stets die Richtschnur für die Musik bildet. Ich habe hierbei im Sinne die Lieder und Gesangskompositionen namentlich von Peter Cornelius, Hugo Wolf, Schillings und Richard Strauß.

Auch unrichtig und sinnwidrig gesetzte Pausen gehören in dieses Gebiet. Eine gute Vertonung eines Gedichtes hat einfach den Hauptregeln der Deklamation zu folgen und sich vor sinnentstellenden Pausen innerhalb eines Satzes zu hüten. Wenn ein Musiker z. B. den Satz zu komponieren hat: „Er verlor das Leben nicht, nur sein Vermögen", so ist es für das Verständnis geradezu wesentlich, ob die Pause, die die Stelle des Kommas vertritt, vor oder nach dem Worte „nicht" angebracht ist. Namentlich Robert Schumann verfällt unversehens in den Fehler, bei der Vertonung seiner Gedichte am Ende jeder Verszeile, auch da, wo kein Komma steht, eine Pause zu machen, z. B. in dem Gedichte von Heine „Die Lotosblume":



Solche Zerlegung des Satzes gleichsam in zwei Teile durch $^3/_4$- oder $^2/_4$-Pausen empfand schon Hugo Wolf bei Schumann recht übel. Die Vertonung des gleichen Liedes von Robert Franz ist meinem Gefühl nach nicht so melodiös wie die von Schumann, aber die Pausen (zum Atemholen?) am Ende jeder Verszeile finden sich hier nicht. Vorzugsweise finden sich solche unliebsamen Pausen in Schumanns schöner Chorkantate „Das Paradies und die Pari", wo allerdings von einsichtigen Dirigenten, Sängern und Sängerinnen bei der Aufführung dieses Werkes stets die nötigen Abänderungen und Verbesserungen vorgenommen werden, mögen sie auch im Klavierauszuge noch nicht verzeichnet stehen. Ich habe dabei folgende Stellen in der Beschreibung der Pest im Sinne:



Mir wird jeder zugeben, daß dieser Vers mit seinem Reim: stahl — Qual gerade nicht zu den mustergültigen gehört. Das mühsam nachschleppende „er her sich", das dem Sinne nach eng zu „stahl" gehört, wird von letzterem, um das Unglück voll zu machen, noch durch

Italienischen ins Deutsche weist Max Kalbeck (im „Merker", 1. Novemberheft 1914) hin und macht auf die Stelle aufmerksam, wo der Steinerne Gast den der Hölle verfallenen Wüstling ins Jenseits abholen will mit den Worten: „Höre, Don Juan!" oder in einer andern Version: „Don Juan, höre!" Kalbeck meint, ein Steinerner Gast, der erst mit einem „Höre" die Aufmerksamkeit des zerstreuten Wirtes auf sich lenken muß, um sich Beachtung zu verschaffen, erinnere an den Nachmittagsprediger, der seine andächtige Gemeinde aus dem Verdauungsschlummer vergebens zu erwecken sucht. Dagegen ist es mittelalterlicher Stil, wenn Wagner den Heerrufer im „Lohengrin" das Volk anreden läßt: „Nun hört, was er durch mich euch künden läßt!" und Pogner im gleichen Tone die Meistersinger: „Nun hört, und versteht mich recht!" „Nun hört noch, wie ich's ernstlich mein'!" Si duo faciunt idem, non est idem.

eine Viertelpause getrennt, damit nur ja der Reim als solcher erkannt werden kann und der Vers in seine zwei Hälften zerfällt. Bei den Konzertaufführungen ist jedenfalls die Pause vor das Wort „stahl" zu setzen und der Reim als solcher aufzugeben. Ebenso unangenehm ins Ohr fällt:



Das Wort „bleibt", nur mit einer Viertelnote versehen, wird mit Nichtbeachtung des Kommas zu dem zu lang ausgehaltenen „was" recht ungeschickt herübergezogen. Bei den Aufführungen ist die Pause vor „bleibt" zu kürzen und dieses Wort schon im Vierteldrittel des vorigen Satzes zu singen, wie es auch meistens geschieht. — Fr. Kind lieferte dem Komponisten des „Freischütz" keineswegs tadellose Verse. In der Arie des Max heißt es:

„Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eignes Glück,
Drohend wohl dem Mörder, freute
Sich Agathens Liebesblick."

R. Wagner (Ueber das Opern-Dichten und -Komponieren im besonderen", Ges. Schr. X, S. 158) lobt hier den Komponisten deswegen, daß er die Pause nicht dem absurden Verse zuliebe ans Ende der Zeile hinter dem Worte „freute", sondern vor diesem mitten in die Zeile gesetzt habe, weil der Sinn es so gebiete, wodurch dann das Wort „freute" in die folgende Zeile gezogen wird. Selbst bei Johannes Brahms, der stets an seine Kompositionen die letzte Feile anlegte und bei seinen Liedern falsche Betonungen zu vermeiden wußte, empfinde ich in seinem vielgesungenen, melodiösen Liede: „Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!" die Pause hinter dem Worte „Königin", womit ein melodiöser Abschluß erzielt wird, als ungehörig und dem Sinn des Satzes, der solche Unterbrechung nicht gestattet, widersprechend.

Erlaubt, ja notwendig ist, wenn eine solche Pause aus psychologischen Gründen mitten im Satze gemacht wird. Das geschieht weniger in lyrischen Gedichten als in der Oper oder im musikalischen Drama. Gemütserschütterungen und Erregungen irgendwelcher Art, freudige oder traurige, hindern den Vortragenden an der Fortsetzung seiner Rede. Der musikalische Rhythmus, der mit stockenden Pulsen und Herzschlägen verglichen werden kann, gerät hier ins Wanken. Das ist z. B. der Fall bei der jungen, verlegenen und verschämten Sophie in Straußens „Rosenkavalier", wenn sie singt: „Die Demut in mir zu erwecken (Viertelpause), muß ich mich (halbe Pause) demütigen", bei dem stockenden Bericht der Waltraute über Wotans traurigen Seelenzustand in der „Götterdämmerung" und öfter bei Wagner. In dem genannten Drama fällt eine Pause im dramatischen Vorgange auf, die von $3^1/_2$ Takten Musik ausgefüllt ist. Im ersten Akte nach der Frage Siegfrieds: „Gunther, wie heißt deine Schwester?" zögert Gunther, hierauf eine Antwort zu geben. Als man Wagner bei den Bühnenproben vom Jahre 1876 in Bayreuth deswegen anging, sagte er (nach dem Bericht Richard Batkas „Musikalische Streifzüge" S. 132): „Die Stelle wäre, so wie sie dasteht, Unsinn, denn Gunther braucht sich doch nicht erst zu besinnen, wie seine Schwester heißt. Ueberflüssige Musik aber habe ich nicht geschrieben, sondern hier muß Gunther mit Hagen einen bedeutsamen Blick wechseln, der etwa soviel sagt als: ‚Aha, er (Siegfried) beißt schon an!' (d. h. fällt in die ihm mit dem Vergessenheitstranke gelegte Schlinge). — Wagner, der sonst nie etwas in seinen Kompositionen änderte, hat doch einmal eine Ausnahme gemacht, indem er eine ganze Pause strich, als man ihn auf die Ueberflüssigkeit derselben hinwies. Hofkapellmeister Levi, der 1882 in Bayreuth den Parsifal dirigierte, schrieb darüber (Bayr. Bl. 1901, S. 41): „In der Szene des dritten Aktes zwischen Parsifal, Kundry und Gurnemenz war nach den Worten Gurnemenz': ‚Nicht doch!' (der richtige Wortlaut des Textes heißt: ‚Nicht so! Die heil'ge Quelle selbst erquicke unsres Pilgers Bad.') ein ganzer Takt Pause. Ich empfand bei dieser Stelle eine gewisse Länge und erlaubte mir den Vorschlag, der Meister möchte diesen Takt Pause streichen. Er gab mir zunächst keine Antwort; erst am folgenden Tage erhielt ich die schriftliche Zustimmung."

Die in der älteren Oper eine große Rolle spielenden Textwiederholungen — von Peter Cornelius in seinem parodistischen Terzett „Der Tod des Verräters" prächtig gegeißelt — sind von Wagner endgültig aufgegeben worden. Sein Vorgänger Carl Maria von Weber segelt in dieser Hinsicht noch lustig im Fahrwasser der alten Oper, wenn er z. B. in der Arie No. 5 des Oberon „Sein ohne Ehre dem Tod zög' ich vor" den Hüon die erste Hälfte dieser Worte bis „Ehre" neunmal, die zweite Hälfte sechsmal wiederholen läßt. Selbst in der großartigen Arie des Lysiart im zweiten Akte der „Euryanthe", die das Vorbild für die Arie des „Fliegenden Holländers" im ersten Akt abgegeben hat, fühlt man sich im Finale durch die opernmäßige Wiederholung der Worte: „Zertrümm're, zertrümm're, schönes Bild!" wieder in eine ältere Stilperiode versetzt. — Wagner spricht einmal (Ges. Schr. X, S. 159) von der Echtheit und Unechtheit des Reimes in deutschen Dichtungen, um die sich bisher unsere deutschen Tonsetzer wenig gekümmert hätten: „ihnen war Reim Reim, und mit der letzten Silbe gingen sie in guter Bänkelsänger-Weise zu-

sammen". Ein merkwürdiges Beispiel hierfür bietet uns die, früher so populär gewordene, Naumannsche Melodie zu Schillers Ode an die Freude:



Nun aber Beethoven, der Wahrhaftige:



Dem imaginären Reime zulieb verdreht Naumann alle Akzente des Verses: Beethoven gab den richtigen Akzent, deckte dadurch aber auf, daß bei zusammengesetzten Worten im Deutschen der Akzent auf dem vorderen Wortteile steht, somit der Schlußteil nicht zum Reime gebraucht werden kann, weil er den schwächeren Akzent hat; beachtet dies der Dichter nicht, so bleibt der Reim nur für das Auge vorhanden, ist ein Literatur-Reim: vor dem Gehöre, und somit für das Gefühl wie für den lebendigen Verstand, verschwindet er gänzlich. Wagner hätte auch hervorheben können, daß Beethoven bei der Vertonung jenes Liedes in richtiger Empfindung den Takt mit dem stark betonten Hauptwort „Freude" beginnt, Naumann dagegen dieses Wort mit zwei Achteln in den Auftakt setzt und den Takt mit dem Eigenschaftswort „schöner" anfangen läßt — Verschiebung der Betonung! —

Vom Klavierklang / Von Alfred Baresel (Leipzig)

Klang" ist heute das vielleicht am meisten gebrauchte Wort bei Beschreibung und Beurteilung musikalischer Begebenheiten; Ausdrücke wie „Klangsinn", „Klangempfinden", „Klangpracht" haben schon phrasenhaften Beigeschmack bekommen. Das liegt an einer gewissen Unkontrollierbarkeit des heutigen Begriffes Klang. Man versteht darunter einen *Gehörseindruck*, für dessen Beurteilung es keine Regeln und Gesetze mehr gibt. Der ursprüngliche Wortsinn ist gleichbedeutend mit „Ton". Der Klang oder Ton bezeichnet den Gehörseindruck von regelmäßigen Schwingungen elastischer Körper — während unregelmäßige Schwingungen „Geräusche" veranlassen. Aus der Vereinigung solcher naturgegebenen Töne auf eine rechnerisch nachzuprüfende Art erwächst das Wesen der *Harmonie*. Gesetze der Mathematik und Aesthetik entscheiden über das Wesen harmonischer Klänge, das Gehör erklärt sich für den eingänglichsten und rechnerisch wohlgestalteten „Drei*klang*" als Grundelement der Harmonik. Schon der Vierklang paßt der rechnerischen Symmetrie nicht mehr recht in den Kram: er wird als Dissonant, in unglücklicher Uebersetzung als „Mißklang" bezeichnet; aber das Gehör ist mit ihm zufrieden. Das Gehör maßt sich immer weitere Rechte an: es bildet den Begriff des „Klanges" als *neues Element* der Musik heraus, das keinen rechnerischen Regeln mehr unterliegen will, das über die bisherigen Elemente Harmonie, Melodie und Rhythmus triumphieren darf. Als musiktheoretischer Begriff stellt der moderne Klang (besser vielleicht: der Vielklang oder Klangkomplex) den Versuch dar, in freier Auswahl naturgegebene, im günstigsten Fall durch Melodik bestimmte Töne zu vereinen; er bezieht sogar Töne unregelmäßiger Schwingungen, Geräusche, mit ein.

Nun bekommt das Wort „Klang" seinen neuen wichtigen Sinn. Der „Klangkomplex" will gar nicht harmonisch gedeutet werden, er will lediglich als Gehörseindruck erfaßt werden. Das stellt den Interpreten vor neue Aufgaben. Das harmonische Gebilde bedurfte an sich keiner klanglichen, d. h. *dem Klange gerecht werdenden*, Interpretation: ein Dreiklang bleibt ein Dreiklang, wie man ihn auch vortragen mag. Wird ein Teilmoment (etwa in Terz) dynamisch oder farblich (durch ein besonderes Instrument) hervorgehoben, so wird dies vom Hörer sofort *melodisch* gedeutet. Schon beim Vierklang ist die Bewertung der Teilmomente wichtiger: die dynamische Darstellung einer Septime kann für den Gehörseindruck ausschlaggebend sein. Ein harmonisch undefinierbarer Klangkomplex aber, wie er durch rücksichtslose Führung selbständiger Stimmen entstehen mag oder gleichsam aus „Mutwillen" zu „klangmalerischen" Zwecken ohne harmonische Funktionen atonal in die Partitur gesetzt wird, ist auf eine klanggerechte Wiedergabe unbedingt *angewiesen*. Behandelt man alle Bestandteile gleichwertig, so ist er nonsens. Respektiert man (mit „Klangempfinden"!) dominierende, füllende, färbende Bestandteile, so vermittelt er klangliche Reize, über die man so oder so denken mag, die aber jedenfalls aus dem heutigen Musikempfinden nicht mehr wegzubringen sind. Bekanntlich ist die absichtliche Vernachlässigung solcher Erfordernisse der Interpretation für die Widersacher das billigste Mittel, neue Kompositionen mit ein paar groben Klaviergriffen der Lächerlichkeit preiszugeben.

Hilfsmittel zu klanglicher Darstellung sind demnach *Dynamik* und *Koloristik*. Unter „Koloristik" möge man die Charakterisierung des Tones verstehen, die sich

sowohl aus der Wesensart der verschiedenen Instrumente herleitet und wiederum wesentlich durch Zusammensetzung der Teilmomente (Obertöne) des einzelnen Tones bestimmt ist, wie sie auch an ein und demselben Instrument durch besondere Art der Tongebung auf Grund technischer Fertigkeiten oder mit äußeren Hilfsmitteln (Dämpfer bei Streich-, Stopfer bei Blasinstrumenten) bewirkt werden kann.

Solche klanglichen Fähigkeiten wollte man dem *Klavier* (mit Ausnahme von Pedalwirkungen) lange Zeit absprechen mit der Wirkung, daß das Instrument von dem Komponisten immer mehr vernachlässigt wurde. Es kann nicht wundernehmen, daß den kompositorischen „Klangkünstler" in erster Linie das Orchester lockt, das ungezählte Möglichkeiten zu klanglichen Wirkungen durch Verbindung seiner verschiedenartigen Klangfarben bietet. Bekanntlich sind viele Orchesterwerke im Klavierauszug völlig unwirksam und verwerflich, weil mir bei der Wiedergabe am Klavier, ohne ihren eigentlichen Sinn erschließen zu können, oft nicht mehr als eine ungerechtfertigte Mißachtung harmonischer Herkömmlichkeiten empfinden.

Das *braucht* aber nicht in diesem Ausmaße der Fall zu sein. Auch das Klavier bietet reiche Mittel zu klanggerechter Darstellung, sofern es richtig benutzt wird. Ist doch gerade am Klavier zuallererst „klanglich experimentiert" worden! Die großen Klavierkomponisten *Chopin* und *Liszt* haben den Begriff „Klang" ja mitgeschaffen. *Chopin* erstrebt im cis moll-Scherzo schon klangliche Wirkungen (durch Dynamik und Pedalverwendung) zu einer Zeit, als die Orchesterkomponisten sich vor Berlioz Instrumentationslehren noch bekreuzigen. *Lizst* wird der eigentliche Verkünder des Klavierklanges, er pflegt ihn bis zur klanglichen Spielerei und Vernachlässigung des Inhaltes der Komposition. *Scriabine* setzt den Weg fort, zunächst auf Chopinsche Art, dann unter Verzicht auf alle harmonische Herkömmlichkeit zugunsten des Klanges.

Aber damit ist auch eigentlich alles aufgezählt. Nennt man noch *Brahms* (der andere Wege geht), vielleicht noch *Debussy*, *Niemann* — so ist die Reihe der unvoreingenommenen *Bekenner zum Klavier* abgeschlossen. Wer sonst für Klavier schrieb, tat es in Erfüllung einer Anstandspflicht. Wagner, Bruckner, Mahler, Schreker sind überhaupt mit mitleidigem Achselzucken an dem fragwürdigen Instrument vorübergegangen. Die Klavierwerke eines Reger, Strauß, Schönberg verschwinden unter dickleibigen Partituren. Bestenfalls hat man das obligate Klavierkonzert geschrieben (vgl. Tschaikowsky, Strauß, Pfitzner, Krenek, Strawinsky, Braunfels), das am besten zeigt, wie wenig man vom Klavier hielt: in den meisten Fällen (Strawinsky bildet eine rühmliche Ausnahme!) ist von einem concertare, einem Wettstreit mit gleichen Mitteln keine Rede mehr; der Schwerpunkt liegt im Orchester, und der Klavierklang geht auf weite Strecken hin völlig unter im Klangzauber des Orchesterparts.

Jedenfalls: man *mißtraut* dem Klavier als Klanginstrument, und das lag nicht zuletzt an seiner *unvorteilhaften Betätigung*. Bis in unsere Tage hinein gilt vielen das Klavier immer noch als ein Schlaginstrument, das nach Czernyschen Anweisungen gehandhabt wird. Im übrigen aber beweist die unübersehbare Literatur über das „Problem der Klaviertechnik", die um die Jahrhundertwende auf einmal auftaucht, sehr deutlich, daß man allgemein mit dem Gehörseindruck des Klavierspiels nicht mehr zufrieden war. Man ahnte, daß das Instrument mehr vermitteln konnte, als man bisher gewohnt war, man fand das durch das Spiel eines Liszt und anderer Meister bestätigt, man war zudem durch den modernen Orchesterklang schon zu sehr verwöhnt, um noch an Czernyscher Kunst Gefallen zu finden. Es galt einen harten Kampf, dem Klavier seine bisherige Vorherrschaft als solistisches Instrument zu erhalten. Nachdem das reine Virtuosentum abgewirtschaftet hatte und seine Wirkungen zudem durch mechanische Apparate überholt waren, wurde „Klang" die Parole. Die Klavierbauer taten ihr möglichstes: die *homogenen Resonanzböden* kamen, die den Klavierklang bereichern und individualisieren sollten; die Chromatik wurde durch *Viertel-Tonsysteme*, die neue Teilmomente des Klanges boten, erweitert. Und die *Systeme der Pädagogen* mehrten sich in erschreckender Fülle: da priesen „Gewichtsfanatiker" die klangliche Wirkung gewichtsbelasteter Töne an, andere wollten selbst durch Ausnützung der Rückenmuskulatur die Geheimnisse des Klavierklanges lösen... Nachdem sich die klavierspielende Welt in mehrere feindliche Lager gespalten hatte, brachte die ruhige Betrachtung aller Systeme dennoch einige Erkenntnis. Man sah an Hand physikalischer Gesetze ein, daß es der Klaviersaite gleichgültig sein mochte, woher die Kraft zu ihrer Erschütterung vom Spieler bezogen wurde, daß weder die Ausnützung bestimmter Kraftzentren des menschlichen Körpers, noch das Studium photographierter Virtuosenhände den Klavierklang zu ändern vermochte. Man merkte aber, daß die Art der Annäherung und Berührung von Klavierhammer und Saite Klangunterschiede bewirken konnte, und daß die vermehrte oder verminderte Schnelligkeit des Hammers auf seinem Wege zur Saite ausschlaggebend war. Es stand fest, daß der hammerartige Schlag auf die Taste, wie ihn die alte Schule des Knöchelgelenkspieles lehrte, höchstens dynamische, aber keine farblichen Unterschiede des einzelnen Tones bewirken konnte. Eine verschiedenartige Bewertung von Teilen eines Klangkomplexes war bei dem fixierten Spielmechanismus vollends ausgeschlossen. Der hammerartige Anschlag war aber nicht zu beseitigen, solange für die notwendige

Fingerbewegung kein Ersatz gefunden war. (Das „Drücken" der Finger, wie es beim Spiel der Streichinstrumente möglich ist, schied am Klavier schon bei den Alten als unbrauchbar aus, weil es fortlaufendes Spiel unmöglich macht; klanglich hat es noch schlimmere Ergebnisse als das „Schlagen".) Da war es ein außerordentlicher Vorteil des Gewichtsspieles, daß es an Stelle des schwingenden Fingers den schwingenden Arm setzte, den Finger nur zur Kraftübertragung aus dem Arm verwandte und ihm so ein ständiges Verweilen auf der Taste ermöglichte. Es liegt auf der Hand, daß ein solcher „Anschlag" (der gar keiner mehr ist) ein viel sorgfältigeres Abwägen der dem Klavierhammer zu erteilenden Schnelligkeit ermöglicht, als der ruckartige Fingeranschlag von oben. Nicht die ausschließliche Verwendung der einen oder anderen Anschlagsart (wie sie Fanatiker des Systems oft forderten) war dem Klavierklang dienlich, sondern gerade ihre Vermischung. Hinzu kam, daß ständig die Finger belastendes Armgewicht auch beim Fingerspiel das volle Ausschwingen der Klaviersaite ermöglichte. Erst durch diese Erkenntnis war die Möglichkeit gegeben, die Hervorbringung eines klingenden, tragfähigen Klaviertones schulmäßig zu lehren.

Wohl entscheidet über den Klang, wie wir eingangs feststellten, in jedem Fall der Gehörseindruck, der nicht durch Regeln festzulegen ist. Dennoch kam die Pädagogik die mechanischen Vorbedingungen für die Hervorbringung eines klanggerechten Klavierspieles lehren. Wenn das immer gewissenhaft geschieht (die obigen Ausführungen konnten nichts als dürftige sein!), so wird sich das Klavier als Klanginstrument wieder größerer Beachtung der Komponisten erfreuen.

In letzter Zeit scheinen allerdings alle Errungenschaften der Technik zur Verfeinerung des Klavierklanges von den Komponisten mißachtet zu werden, da einzelne das Instrument lediglich mit Aufgaben des *Schlagzeugs* betrauen. Georg Antheil, der übrigens als Komponist kaum ernst zu nehmen ist, zieht sogar elektrische Klaviere wegen ihres wüsteren Klanges den handgespielten vor! Indessen werden etwa auch in der prachtvollen „Dorfhochzeit" von Strawinsky, die für Soli, Chor, 4 Klaviere und Schlagzeug geschrieben ist, Klang-Parallelen zwischen diesen Instrumenten aufgezeigt. Die Ecksätze der Klavierkonzerte von *Hindemith* und *Strawinsky* verlangen stahlharte, unsentimentale Klavierfinger, auch die Klavier-Sonate des Russen gestattet Klangunterschiede höchstens im Sinne des Doppel-Manual-Spiels am alten Cembalo. Erklärlich ist diese Einstellung durch herausfordernden Kampf gegen die Romantik und Ausschluß alles Gefühlsmäßigen, stilistische Annäherungsversuche an die Zeit der alten Clavecinisten, Einfluß des Jazz. Indessen ist das Klavier viel zu klangreich, um auf die Dauer vielleicht nur rhythmischen oder motorisch melodischen Zwecken dienstbar gemacht zu werden.

Privatmusikunterricht ein Gewerbe?[1] / Von Dr. Waldemar Banke

Ist es irgendeinem Musikpädagogen schon klar geworden, welche Gefahren in der neuen Verordnung über das Musikunterrichtswesen schlummern? Gefahren auf künstlerischem und steuerlichem Gebiet!

Es hört sich im ersten Augenblick schnurrig an: Die Kunst ein „Gewerbe". Denn die Musikerzieher, die der Musikkultur dienen, wollen „Künstler" sein. Durch Urteile aller beteiligten Behörden liegt allerdings der Begriff des Gewerbes soweit fest, daß darunter nicht die „rein wissenschaftlichen und rein künstlerischen Berufe" fallen. Der Musikpädagoge, der zugleich Musikwissenschaftler ist, wird natürlich das Wissenschaftliche seines Berufes hervorheben, der Musikerzieher aber, der sich in der Hauptsache als Künstler fühlt, wird sich auf das Künstlerische seiner Tätigkeit berufen.

Es ist unbestreitbar das gute Recht eines jeden Staates, seine Steuerquellen zu suchen, wo er sie findet. Und darum ist es auch nur eine Frage der Zeit, daß Finanzstellen, die nicht wissen, wo das „rein Wissenschaftliche und das rein Künstlerische" in der Musikpädagogik anfängt und aufhört, einfach zufassen werden und die Entscheidung dann einfach den höheren Gerichten überlassen. Das ist nicht etwa aus dem hohlen Fasse gesprochen, sondern wird nachweisbar heute schon auf dem stammverwandten Gebiet des schöngeistigen Schrifttums verursacht! Also ist Vorsicht geboten.

Geht man vorurteilslos an die Sache heran, so wird man ohne weiteres zugeben müssen, daß eine Stadtpfeiferei ganz gewiß ein Gewerbebetrieb ist. Wenn ferner Musikpfuscher beiderlei Geschlechts gegen Groschenlöhne „Unterricht" geben, so wird man von „rein wissenschaftlichem oder rein künstlerischem" Betrieb nicht reden können. Und doch sind solche Kräfte in falsch verstandener Rücksicht nicht „abgebaut", d. h. einfach ausgeschaltet worden, sondern man hat sie durch Erteilung des „Unterrichtserlaubnisscheins" mit den gediegenen Musikpädagogen in einen Topf zusammengeworfen, also mit Kulturkräften, die sich über ihre „rein wissenschaftlichen und künstlerischen" Fähigkeiten und Kenntnisse ausweisen können.

[1] Die nachstehenden Ausführungen haben den bekannten preußischen Erlaß vom letzten Jahr hinsichtlich des musikalischen Unterrichts zur Voraussetzung.

Um also nochmals zu fragen: Wo hört hier der Künstler und Wissenschaftler beim Musikpädagogen auf, bzw. wo fängt er an? Hier klafft eine bisher anscheinend übersehene Lücke im neuen Werk. Man hat sich bei dem Erlaß ausschließlich auf die organisatorische Seite beschränkt und die Träger der Musikerziehung, die Musikpädagogen, rein schematisch dahin eingeteilt, ob sie wegen ihrer Kenntnisse als „staatlich anerkannt“ herausgehoben werden oder im allgemeinen den „Unterrichtserlaubnisschein“ bekommen, gleichgültig ob mit Hochschulbildung oder mit Pfuschbetrieb für Pfenniglohn.

Wie soll da ein Steueramt überhaupt richtig vorgehen? Wir müssen doch offen zugeben, daß es da auch beim besten Willen der Beteiligten zu Mißgriffen kommen kann und wird. Daß dann zahlreiche Prozesse kommen werden, weil bei der Unvollkommenheit der Verordnung stets nur von Fall zu Fall entschieden werden kann, wobei natürlich für den Musikpädagogen viel Nervenkraft, Aerger, Zeit und, nicht zu vergessen, einstweilige Kostenvorschüsse draufgehen. Man mache sich außerdem einmal klar, was daraus für eine Unsicherheit entstehen muß, die nur durch Festlegung des Begriffs des „musikwissenschaftlichen und künstlerischen Pädagogen“ behoben werden kann.

Obwohl die Steuerfrage selbst für die Unterrichtenden zu einer ernsteren Angelegenheit werden kann, als die meisten ahnen, — weshalb es auch notwendig ist, hier einen Warnruf ergehen zu lassen — so fällt die Sache besonders vom künstlerischen Gesichtspunkt kulturell ins Gewicht. Um was haben die ersten Musikverbände seit Jahrzehnten gekämpft, als um die Heraushebung der Musikpädagogen als führende Musikkulturschicht? Und nun finden sie sich unversehens mit Leuten zusammen auf einer Stufe, die sie als kulturbildende Kräfte unter keinen Umständen anerkennen können.

Was also fehlt, das ist, nochmals gesagt, eine klare und eindeutige Begriffsbestimmung des künstlerischen Pädagogen. Ob dieser, keinesfalls unter die Gewerbe fallende, Beruf außer den „staatlich Geprüften“ und den „staatlich Anerkannten“ auch noch den Teil der übrigen Musiklehrenden umfassen soll, der eine Prüfung durch einen anerkannten Spitzenverband nachweisen kann, das müßte durch öffentliche Erörterung erwogen und in einer Ergänzungsverordnung festgelegt werden.

Damit erst kämen wir zu einer innerlichen Wertung *aller* heute Unterrichtenden. Jetzt erst lassen sich Stufen erkennen, die jedem den ihm zustehenden Platz anweisen und seine Abgrenzung vom Gewerbe selbsttätig bewirken.

Erste Stufe: Alle staatlich Geprüften und staatlich Anerkannten als „Oberstufe“.

Zweite Stufe: Alle die eine Prüfung bei einem der besonders namhaft zu machenden Verbände oder Hochschulen nachgewiesen haben, als „Mittelstufe“.

Dritte Stufe: Alle, denen das Unterrichten gestattet worden ist, entweder wegen nachgewiesener Elementarkenntnisse, oder, weil sie das fünfunddreißigste Lebensjahr überschritten haben, als „Unterstufe“. (Damit soll aber kein Werturteil über die Berechtigung der Duldung des Schundes von einer so niedrigen Altersgrenze abgegeben sein!)

Jetzt ist die Frage, wo das Gewerbe anfängt, leicht zu lösen:

Die Oberstufe ist unter allen Umständen „rein musikwissenschaftlich und rein künstlerisch“ und darum nie Gewerbe.

Ob die Mittelstufe ebenfalls als „rein wissenschaftlich“ *oder* „rein künstlerisch“ anerkannt werden soll, müßte vorher entschieden werden. Sie müßte dann ausdrücklich in der Verordnung als solche bezeichnet werden. Sie wäre dann auch nicht dem Gewerbe zuzurechnen. Im Falle der Verneinung ließe sich der Ausweg finden, daß im Einzelfalle die Musikaufsichtsbehörden einzelnen die Fähigkeit als Wissenschaftler oder Künstler zuerkennen könnte und sie dadurch dem Gewerbe entzögen.

Die „Unterstufe“ ist unter allen Umständen Gewerbe.

Es gibt auch heute noch — leider — weltfremde Musiker, die alle solche Fragen für unwichtig halten und dann manchmal etwas rauh erwachen. Denen sei folgendes vor Augen geführt: Wenn die Musikerziehung eines Tages durch die Steuerbehörden als Gewerbe eingereiht wird, dann unterliegt sie nach der Gewerbeordnung der Beaufsichtigung durch die Polizei! Das ist das Segensreiche wegen der Ueberwachung der Unterstufe. Das allein kann aber beim Musikpädagogen zu lästigen Dingen führen. Aber noch mehr: Die Gewerbe unterliegen gewissen Einschränkungen, und als solche wäre unter anderem der Einspruch der Nachbarn möglich gegen störende Geräusche durch einen Gewerbebetrieb!

Das möge sich einmal jeder klar machen, der die Sache für unwichtig hält. Es liegen aber in der Gewerbeordnung noch allerhand Dinge verborgen, die sich die Weltfremdheit mancher Künstler nicht träumen läßt. Gerade der gesuchte Musikpädagoge könnte nach dem vorstehenden Beispiel leicht vogelfrei werden und keine Wohnung bekommen! Denn, und da liegt eine weitere Fußangel, „gewerbliche Räume“ unterliegen nicht der Wohnungzwangswirtschaft und sind auch nicht an die gesetzlichen Mieten gebunden.

August Wilhelm Ambros

Am 28. Juni sind es 50 Jahre, daß der Wiener Musikhistoriker A. W. Ambros gestorben ist. Ambros ist am 17. Nov. 1816 in Mauth bei Prag geboren; sein Oheim war der als Musikhistoriker nicht minder bedeutende R. G. Kiesewetter. Neben dem Studium der Rechtswissenschaft beschäftigte sich Ambros in den Mußestunden eifrig mit Musik. In Prag als juristischer Beamter angestellt, war er nebenher als Musikkritiker tätig. Seinen Ruf als Musikschriftsteller begründete er mit der 1856 unter dem Titel „Die Grenzen der Poesie und Musik" erschienenen Abhandlung, die zugleich eine Gegenschrift gegen Hanslicks „Vom Musikalisch Schönen" war. 1869 wurde Ambros a.o. Professor der Musik an der Prager Universität, von wo er



August Wilhelm Ambros

drei Jahre später nach Wien berufen wurde. Vom Komponisten Ambros ist nicht viel zu sagen. Er schrieb kirchenmusikalische Werke, Lieder, Klavierstücke im Stil Schumanns u. a. Wir kennen ihn heute nur noch als den geistvollen Musikhistoriker. Und hierin ist neben verschiedenen Schriften vor allem sein Hauptwerk, die „Geschichte der Musik" (Leipzig 1862—1878), bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts reichend, zu nennen. Bis heute für unser musikgeschichtliches Bild bestimmend ist der 3. Band (Musik der Niederländer) und der dazu gehörige 5. Band (Beispielsammlung, von O. Kade vollendet). Den 4. Band hat Leichtentritt unter möglichster Schonung des Ambrosschen Textes neu bearbeitet und durch eigene Forschungen wesentlich bereichert. Ambros war nicht nur ein gründlicher Wissenschaftler, der unermüdlich die Archive durchsuchte, sondern auch ein umfassend gebildeter, feinsinniger Stilist. Zusammen mit Riemanns streng wissenschaftlicher, dafür aber auch sprachlich oft ganz ungenießbarer Musikgeschichte stand Ambros' Werk immer noch an erster Stelle, bis Adlers Handbuch erschien. Man darf als geradezu klassisch bezeichnen, was Ambros schon damals über Palestrina und seine Zeit geschrieben hat, indem er die Musik des 16. Jahrhunderts nicht als isolierte Kunstgattung betrachtete, sondern in die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge einzugliedern suchte. Von wieviel musikgeschichtlichen Kompendien kann man nach einem halben Jahrhundert noch sagen, daß sie lesenswert seien? Daß die Wissenschaft in vielen Punkten heute zu einer anderen und begründeteren Ansicht gekommen ist, ist selbstverständlich. Aber nur wenige vermochten sich so ganz in die Vergangenheit einzuleben und die mühsamen Ergebnisse langwieriger zäher Forscherarbeit mit solchem Schwung der Sprache und solch großzügigem Ueberblick vor den Augen des Lesers in klarer, bildhafter Form zu gestalten. In diesem Sinn ist uns sein Werk immer noch vorbildlich. *A. K.*

*

Vom Tonkünstlerfest in Chemnitz

56. Jahresversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

1. Die Konzerte

Der Blick auf das Gesamtergebnis des Festes wird erleichtert, wenn der Berichterstatter die Zusammenstellung der zur Aufführung gebrachten Werke nach Gattungen vornimmt. Zur Beurteilung kamen: 5 große Orchesterwerke (darunter 1 Uraufführung), 6 Kammermusikwerke (2), 2 Werke konzertierenden Stils (1), 3 Gesänge mit Orchester (—), 12 Chöre a cappella (12), 2 Chorwerke mit Orchester (1), wobei zu beachten ist, daß die angegebene Zahl von 12 Uraufführungen bei den kleineren Chören sich auf 3 Komponisten verteilt.

Der A. D. M. sieht es als Ehrenpflicht an, auch im öffentlichen Musikleben längst anerkannten Tonsetzern das Wort zu erteilen, er will nicht allein die Prüfungsstelle für das Allerneueste sein. In wie weitem Maße die Berücksichtigung von Namen mit gesichertem Rufe zu gehen hat, kann natürlich nicht auf eine genaue Formel gebracht werden, wir stellen nur die Tatsache fest, daß rein zahlenmäßig betrachtet oder nach dem Umfange gemessen, die Uraufführungen von diesem Jahre sich nicht gerade auffällig stark bemerkbar machten. Auch nicht nach dem Gewicht ihres Wertes. Den mit Spannung erwarteten Treffer hat Erwin *Lendvai* mit seinen 3—5stimmigen „Chorvariationen" erzielt. Trotz bewußter Anlehnung an eine längst vergangenen Jahrhunderten vertraut gewesene Satzweise bringt Lendvai in jeder Stimme warm pulsierendes Leben zustande, wenn man irgendwo von Fluß und Temperament reden kann, dann bei ihm. Man merkt sonst gar zu oft, daß Komponieren auch ein Arbeiten im Schweiße des Angesichts bedeutet, wogegen Lendvai den Gedanken daran auch nicht für einen Augenblick aufkommen läßt. Friedrich E. *Kochs* „Motette" und seine „3 heiteren Madrigale" gehören zu den vorzüglichen Stücken des Akademikers, Hugo *Herrmann* (Chöre aus seinen „Totentänzen" und aus „Landsknechtsleben") sucht für den Chor neue Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen und gelangt naturgemäß dabei in den Bereich des Instrumentalen hinein. Damit ist es eine gefährliche Sache, doch soll Herrmann die Kunst der Erfindung gewiß nicht abgesprochen werden. Etwas Ueberkünsteltes haftet den drei Baritongesängen mit Orchester von Klaus *Pringsheim* an. Daß sie zu ihrer richtigen Wirkung eine hervorragend feine Ausführung namentlich auch im Orchestralen brauchen, ist sicher. Von den größeren Chorstücken war das „Tedeum" des Schweizers Paul *Müller* ganz dazu angetan, bestimmte Hoffnungen auf diesen noch nicht allgemein bekannten Komponisten zu setzen. Es ist Zug im Ganzen, die Musik schiebt sich nicht taktweise vor, sie unterliegt keinen Hemmungen und alles an ihr, von irgend einer Seite betrachtet, deutet auf Gestaltungsfähigkeit ihres Schöpfers hin, ist vornehmlich kraftvoll, ohne daß die Würde des kirchlichen Stiles beeinträchtigt wird. In seinem sinfonischen Chorwerk „Das Leben" schraubt sich Jos. *Messner* in die mystischen

Regionen hinauf. Die Auswahl der benützten Mittel ist sehr günstig getroffen (helle Farben fast ausschließlich), der Vorzug des Werks aber eher in einzelnen Teilen zu suchen, als daß man sagen könnte, das Ganze bei Meßner lasse jene Geheimnisse fühlen, die dem Mystischen seinen eigentümlichsten Reiz geben. Einer jetzt schon hinter uns liegenden Zeit gehört die „Weltfeier" von Karl *Weigl* an. Wenn man mit solch reichen Mitteln arbeitet, muß man entschieden mehr zu sagen haben. Es besteht allerdings ein Zusammenhang zwischen dem gewählten Text von H. Hart und der Musik darin, daß beiden trotz Reichtums an Sorten, Begriffen und Bildern, in Motiven und Themen, die sich melodisch oder polyphon fortbewegen, die Kraft der Ueberzeugung abgeht, also auch die Originalität oder Echtheit in einem höheren Sinne des Wortes.

Zur *Kammermusik* übergehend führe ich zuerst an das sich angenehm gebende Streichtrio von August *Reuß*, das ungleich bedeutungsvollere und inhaltsreichere Streichquartett von *Geierhaas* (nur der Schluß ist wie künstlich angeklebt), die wohlgerundete und flüssige, aber doch noch nicht zur vollständigen Reife eines Kammermusikstücks entwickelte Violasonate von Otto *Siegl*. Nebst der klanglebendigen Kammersinfonie von Max *Butting* haben die genannten Stücke alle schon die Feuertaufe der ersten öffentlichen Kritik bestanden, während die Bläserserenade von Paul *Hoeffer* und ein Streichtrio von Viktor *Michalcsyk* erst in diese einzutreten hatten. Es sind das zwei Neuheiten, deren bleibenden Wert anzuzweifeln seine gute Berechtigung hat. Rücksichtslosigkeit in der Führung der Stimmen oder im Aufeinanderstellen von Tönen zu Akkorden muß sich immer mit Kühnheit paaren, dann allein ist sie zu ertragen. Das gilt auch von dem Konzert für Streicherchor mit obligatem Klavier von Wilh. Maximilian *Maler* und — in abgeschwächtem Maße — von Hermann *Reutters* zweisätzigem Klavierkonzert. Wenn Maler ins Kontrapunktische gerät, so wühlt er sich förmlich hinein, dann aber spürt man nur noch das Intellektuelle, das Gefühl geht leer aus. Reutter ist stärker in der Erfindung, seine Rhythmik und seine Themen haben etwas Entschiedenes, doch ist ihm mehr Wärme zu wünschen, vergebens wartet man bei ihm auf einen Ausbruch überquellenden Empfindens. Ueber Hans *Bischoff* (Rondo für Orchester) und die Sinfonie „Hero und Leander" von H. v. *Waltershausen* kann ich mich kurz fassen. Die persönliche Note ist in diesen beiden Fällen nicht sehr stark ausgeprägt, aber die Geneigtheit des Hörers wird sich stets gerne solchen klargebildeten und eingänglichen Tonwerken zuwenden. Bei seiner Ouvertüre „Komödie der Irrungen" hat Berthold *Goldschmidt* keck zugegriffen, Einfälle sind da und auch Farbigkeit, aber der ganz richtige erdenfreie Humor ist das doch nicht. Ueppig in ihrem Tonreichtum und in ihrem ganzen Wesen, einem starken Sinn für den sinfonischen Zug ihren Ursprung verdankend, kann die G dur-Sinfonie von Hermann *Ambrosius* überall einer guten Aufnahme sicher sein, wennschon ihr die stark ausgeprägte Physiognomie fehlt. Betonung gewisser Eigenart muß man dafür aus der Legende „Assisi" von H. Hans *Wetzler* sofort heraushören. Liszt hätte sich bei einem solchen Stoff in den Zustand völliger Entzückung zu versetzen versucht, Strauß dürfte aus diesem Vorwurf mit seiner Virtuosität ein blendendes Tonstück gemacht haben, Wetzler, der weder im Artistischen stecken bleibt, noch den Boden natürlichen Empfindens verläßt, hält geschickt die Mitte ein. Seine Tondichtung wäre nicht zu lange, um das Fehlen vollständiger Abschlüsse darin keineswegs als Mangel empfinden zu lassen. An einer oder an zwei Stellen hat man den bestimmten Eindruck, daß ein paar verbindende Takte eine entschiedene Verbesserung bedeuteten.

Festdirigent, und als solcher mit Einstudierung und Leitung von Chor- und Orchesterwerken betraut, war Oskar *Malata*, mehrere Komponisten übernahmen eigenhändig die Direktion ihrer Werke. Das tüchtige *Chemnitzer Orchester* und eine Reihe von Chören, worunter zu nennen der Mayerhoffsche Kirchenchor, standen auf der Höhe ihrer Aufgabe und zeigten jedenfalls das eifrige Bestreben, zu leisten, was bei solch außerordentlichen Gelegenheiten erwartet wird. Die Liste der Solisten weist Namen von Bedeutung auf wie Rose *Walter* (Sopran), Walter *Rehberg* (Klavier), das Münchner Streichquartett *Szanto* u. a. mehr, darunter den vorzüglichen Violaspieler *Falkenberg* (Chemnitz).

2. Hauptversammlung und Sondersitzung

Des Vorsitzenden S. v. *Hausegger* der Würdigung der bleibenden Verdienste seines Amtsvorgängers Friedrich *Rösch* gewidmete Ansprache an die Versammlung bildete die ernste, ja ergreifende Einleitung der diesmaligen Tagung. Die Versammlung hatte hierauf die Bestätigung der Wahl des 1. Vorsitzenden vorzunehmen. Da das wichtige Amt des Schriftführers nicht gut von dem des Vorsitzenden zu trennen ist, wählte man H. *Bischoff* (München) zum Schriftführer und dafür W. *Klatte* (Berlin) zum Stellvertreter des 1. Vorsitzenden. In den Musikausschuß traten ein *Schulz-Dornburg* und *Jarnach* (ausgetreten ist Reznicek), weitere Wahlen waren in diesem Jahre nicht vorzunehmen. Als nächstjähriger Versammlungsort scheint Schwerin in Betracht gezogen zu werden, für 1928 meldet sich jetzt schon Ludwigshafen, das dem Gedenkjahr seiner städtischen Gründung sich nähert. Außer der Mitteilung vom Vorstandstische aus, daß eine Durchsicht des preußischen *Ministerialerlasses* vom 2. Mai 1925 über den *Privatunterricht in der Musik* zu erwarten sei, geschah weiter nichts Bemerkenswertes in dieser ersten Versammlung. Dagegen waren die in der „Sondersitzung" abgegebenen Referate und die daran sich anknüpfenden Aussprachen, die in Chemnitz erfolgte Zusammenkunft von Tonkünstlern vorzüglich geeignet, die Bedeutung solcher jährlichen Zusammenkünfte von Tonkünstlern verschiedenster Berufsgruppen ins richtige Licht zu setzen. In ruhiger Sachlichkeit, dabei keinen erwähnenswerten Punkt außer acht lassend, Schäden aufdeckend, ohne Vorzüge zu übersehen, beschäftigte sich Dr. *Cahn-Speyer* mit dem Rundfunk und dem Verhältnis des ausübenden Künstlers zu dieser mehr und mehr an Wichtigkeit gewinnenden Einrichtung. Einen Hauptpunkt der Ausführungen des Redners bildete die nicht wegzuleugnende Erscheinung, daß infolge des bequem gemachten Hörens, das zudem mehr ein passives, als aktives Hören ist, der Hausmusik ein empfindlicher Stoß versetzt worden ist. Daß das seine Wirkungen auf den Musiklehrer, auf den Musikalienhändler und noch nach mancherlei Richtung hin ausübt, liegt auf der Hand. Gerade die Tatsache, daß in Deutschland der Prozentsatz seriöser, durch Rundfunk verbreiteter Musik beträchtlich hoch ist, rückt die Gefahr nahe, daß wir eines Tages eine bedenkliche Verminderung in der Zahl der Häuser bemerken werden, in denen ernst geregelte Pflege der Musik zu beobachten ist. — Seine Forderung zur Errichtung eines „Ehrengerichtshofes für Musiker" trug Dr. G. v. *Keußler* in weitausgedehnter, oft abschweifender Rede vor, der man aber ob ihres gedankentiefen Inhalts ihre auffallende Form gerne nachsah. Verletzte Ehre verlangt eine andere Genugtuung als die in Form einer Geldstrafe dem Ehrabschneider auferlegte Buße. Da nach dem heutigen Rechte eine Ehrenerklärung dem Täter nicht abgezwungen werden kann, haben wir die Pflicht, Maßnahmen zu ergreifen, die diesen Fehler nach Möglichkeit wieder wett machen. — Daß in weiteste Kreise der Vereine, Dirigenten und konzertierenden Künstler hinein das System des Verleihens von Orchester- und Chormaterial seitens der Verleger Beunruhigung hervorgerufen hat, bewies das Vorstandsmitglied Dr. Rud. *Siegel*. Ihm sprang u. a. S. *Hausegger* bei, während Dr. *Tischer* auf den Standpunkt der Verleger sich stellend und das

Notwendige der Maßnahmen an verschiedenen Beispielen zeigend, keinen Zweifel darüber ließ, daß wir allmählich einer merklichen Umwandlung auf dem Gebiete des Notenvertriebs entgegengehen. Der über Erwarten starke Besuch dieser Sitzungen hat gezeigt, daß die Teilnehmer sich nicht damit begnügen wollen, künstlerische Eindrücke mit nach Hause zu nehmen. Von irgendwo müssen der gesamten Tonkünstlerschaft verbindende Fäden ausgehen, die dann an verschiedenen Plätzen weiterzuspinnen sind. Es geschieht nach dem Sinne der Männer uns teuren Andenkens — Franz *Liszt*, Paul *Marsop* und Friedrich *Rösch* —, wenn der Verein auch künftighin die Aufgabe im Auge behält, im Sinne einer Förderung einzuwirken auf die Gestaltung des gesamten Musiklebens, zur Klärung schwieriger Fragen beizutragen und seinen Einfluß mit den ihm zustehenden Mitteln geltend zu machen. Der Verlauf der Chemnitzer Tagung bewies die unbedingte Notwendigkeit eines Vereins von der Art des Allgem. D. Musikvereins, wobei auf die Betonung des Wörtchens „Allgemeiner" besonderer Wert gelegt werden soll.

Alexander Eisenmann.

* * *

11. Hauptversammlung des Verbandes Deutscher Musikkritiker

Die Kritikertagung, welche dem Herkommen gemäß an dem jeweiligen Versammlungsort des Allgem. D. Musikvereins stattfindet, sich demnach in diesem Jahre in Chemnitz (am 27. Mai) abspielte, war recht gut besucht. Man tagte unter dem Vorsitze des Prof. Dr. H. Springer (Berlin) im Rathause und genoß damit die Gastfreundschaft der Stadt. Nach Ablage des Rechenschaftsberichts (Wahlen brauchten keine vorgenommen zu werden) ging der Vorsitzende über zu seinem Vortrage *„Zur Ethik und Technik der musikkritischen Arbeit"*. Die von einer hohen Auffassung vom Kritikerberufe und von höchstem Verantwortungsgefühl des Redners zeugenden Darlegungen verliefen gleichwohl nicht im Idealistischen, sondern gingen auf durchaus praktische Forderungen hinaus, beschäftigten sich mit Fragen, wie ein Werturteil des Kritikers zustandekommt, wie Hemmungen zu erklären und zu beseitigen sind usw. und berührten, kurz zusammengefaßt, einen ganzen Komplex von Fragen, von denen jede einzelne der Gegenstand besonderer Abhandlung sein könnte. An der Diskussion nahmen u. a. in eingehendster Weise teil Dr. *Seidl* (Dessau) und Dr. *Schünemann* (Berlin). Hierbei trat schließlich deutlich der Gegensatz hervor, welcher in der von Springer und in der von Schünemann vertretenen Ansicht über die Art des Hörens beim Kritiker zu finden war. Ist das kritische Hören ein anderes und besonderes, verglichen mit dem Hören des aufmerksamen Konzertbesuchers, oder ist es das nicht? Bildet sich das Urteil schon während des Hörens oder erst später? Es könnte nicht die Aufgabe der Versammlung sein, solche in das Gebiet der Musikästhetik oder Musikpsychologie gehörenden Fragen entscheiden zu wollen, man hatte sich zu begnügen mit dem Gewinn, der schon aus der Diskussion selbst zu holen war, doch blieb zu bemerken, daß Schünemann, der den erwähnten Unterschied nicht zugestehen konnte, die Mehrzahl der Versammlungsteilnehmer gegen sich hatte. — Daß innerhalb des Vorstandskreises ernste Arbeit geleistet wird und daß diese Arbeit sich auf innere Berufsfragen ebenso erstreckt wie auf wirtschaftliche Dinge konnte erkannt werden, als der Punkt „Verschiedenes" zur Behandlung kam. Die „Mitteilungen" des Verbandes, der nunmehr bei 118 Mitgliedern angelangt ist, werden künftighin in möglichst regelmäßiger Folge 5—6mal im Jahre erscheinen. Sie bilden ein gutes Mittel, die Verbandsmitglieder in steter Verbindung unter sich zu halten. *A. E.*

Venezianischer Musikfrühling

Venedig, im Mai.

Es dürfte nicht allerorts bekannt sein, daß Venedig, die Heimatstadt des übermütigen Spötters Benedetto Marcello und des ebenso sarkastischen Komödiendichters Goldoni, mindestens ebenso musikalisch ist wie etwa Florenz oder gar Mailand oder selbst Rom. Daß in der Gründungsstadt des „dramma per musica" Florenz ein eigentliches Musikleben so gut wie völlig fehlt, deutete ich an dieser Stelle schon einmal mit Bedauern an; aber auch Rom ist noch immer die Stätte der einzigen ständigen Abonnementskonzerte Italiens von internationalem Ruf, wohl gemerkt (denn regelmäßige Orchesterkonzerte, wenn auch nicht unter einem Molinari, gibt es auch anderwärts), aber das ganze Leben der „capitale" ist mehr denn je so auf Politik abgestimmt (oder abverstimmt?), daß die arme Frau Caecilia trauernd ihr Haupt verhüllt, wenn die römische „giovinezza" ihr Marschlied herausschmettert .... Ganz anders in Venedig. Diese Lagunenstadt ist mit Kunst förmlich durchwirkt. Nicht nur das Volk trällert sich die Sorgen mit uralten Volksliedchen von der Seele, auch die bürgerliche Gesellschaft pflegt mit innerer Liebe Musik und besucht durchaus nicht etwa nur die Oper, wie das anderswo die mondäne Tradition erheischt, sondern auch die strengen Kammermusikabende, etwa die des Venezianischen Streichquartettes im schönen Rokokosaale des Benedetto Marcello-Konservatoriums.

Am edelsten und feierlichsten prangt freilich noch immer das schönste Rokokotheater Italiens, das Teatro La Fenice. Hier konnte man den „Barbier" von Rossini in einer von echtem Humor durchzogenen Aufführung hören, hier hatten wir nun neulich auch Gelegenheit, eine neue musikalische Komödie, *„La Mandragola"* aus der Taufe heben zu helfen. Leider, das sei gleich gesagt, war es keine fröhliche Musenkindstauf'! Der alte satirische Stoff, wie ihn Nicolo Macchiavelli in seinem auch von deutschen Dichtern und Musikern schon bearbeiteten fünfaktigen Lustspiel mit so schmunzelnder Laune verwertet hat, hat den dreißigjährigen Florentiner Musiker Mario *Castelnuovo-Tedesco* nur theoretisch gereizt. Es war offenbar mehr der Ehrgeiz, als Operndebütant den „dankbaren" Stoff zu benützen, denn ein inneres Verwachsensein mit dem heiter satirischen Grundelement der Macchiavellischen Dichtung, die den gewiß hochbegabten Komponisten mancher tüchtigen sinfonischen Arbeit veranlaßte, sich an dem Wettbewerb zu beteiligen, den die italienischen Theater um ein neues Opernwerk ausgeschrieben hatten und aus dem nun laut Fügung der launischen Göttin Fortuna gerade *er* siegreich hervorgegangen ist. Man kennt ja wohl die Geschichte von dem ältlichen Ehemann und seiner keuschen blutjungen Frau, die sich schon lange ein Kindlein wünschen und die nun diesen Wunsch urplötzlich erfüllt sehen sollen. Dank dem fruchtbringenden Zaubertrank Mandragola, den der holden Dame ein als Arzt verkleideter liebegirrender Jüngling reicht ... Ein frumber Pater hat seine reine und doch ach so empfängliche Hand dabei im Spiele, und alles geht nach Wunsch. Nur daß leider wir armen unbeteiligten Zuhörer nicht recht mit froh werden können, weil eben dem Herrn Dichterkomponisten (anders tun es ja die Herren heute nicht!) nur gar wenig Eigenes eingefallen ist. Seine Partitur ist zwar gekonnt, ist ganz sporadisch wohl auch nicht bar einer gewissen leicht satirischen Ader, aber diese Musik ist physiognomielos, ist vor allem bühnenblutleer und mehr sinfonisch erarbeitet als lyrisch oder dramatisch empfunden. So kam denn nur ein Achtungs-Einabenderfolg zustande, übrigens trotz einer sehr guten Aufführung. (Symptom der Zeit: Die Oper ist in der Wiener Universaledition erschienen!)

Einige Tage später konzertierte an der gleichen Stelle das be-

kannte *Philharmonische Orchester* aus *Prag* unter der Leitung *Vaclav Talich's*, der, wie ich von maßgebender Seite höre, nur der sogenannte Tournée-Dirigent ist, so daß wir auch verstehen, warum ihm eine eigentlich überragende Persönlichkeit fehlt: er musiziert mit und auf seinem Meisterorchester, aber er steht nicht als überragender Musiker, sondern nur als wenn auch äußerst routinierter und innerlichst begeisterter Kapellmeister auf dem Podium; dem Orchester ein herzliches Bravo! Auf daß aber auch das national-italienische Element nicht zu kurz komme, fand dann noch im gleichen Theater ein interessantes *Chorkonzert* statt, wobei der Florentiner Chorverein „Euterpe" bemerkenswert gut geschulte Stimmen aufwies.

Am allerinteressantesten aber war der Verlauf eines Konzertes, zu dem die Millionärin und Mäzenatin Mrs. Elisabeth *Coolidge* im Marcellosaale eingeladen hatte. Hier erst fühlte man deutlich, wie ernst sich die gute Gesellschaft der Stadt auch mit der schwer zugänglichen atonalen modernen Musik auseinanderzusetzen sucht; denn man bemerkte unter den zahlreichen Anwesenden die bekanntesten offiziellen Persönlichkeiten, die aber auch wirklich zuhörten, was nicht die Regel sein soll! Und diese Mrs. Coolidge, die eine enge Verwandte des amerikanischen Präsidenten ist, muß eine sehr begeisterte Mäzenatin sein, denn aus dem Programmbuch war ersichtlich, daß die meisten der aufgeführten Werke auf ihren Antrieb entstanden und ihr denn auch gewidmet sind. Daß unter den aufgeführten Werken auch allerlei Halbdilettantismus mitläuft, darf einen nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten. Jedenfalls haben die drei ganz neuen Gesänge von Ildebrando *Pizzetti* (auf schöne toskanische Volkslieder) sehr interessiert. Pizzetti hat die Gesänge für eine Frauenstimme mit Begleitung des Streichquartettes geschrieben: er hat zwar keine reinen Volkslieder zustande gebracht, aber es ist ihm in diesen kunstvoll gesetzten, der Singstimme dankbarste Aufgaben stellenden Gesängen gelungen, echte Herzenstöne anzuschlagen und dabei doch stets gemäßigt modern zu bleiben. Auch von einem anderen Modernen, von Francesco *Malipiero* gelangte ein neues Werk „Ricercari" für elf Instrumente zur Aufführung: in diesem Opus, einer Sinfonietta in einem einzigen langen Satze, offenbart sich die nach klanglichen und rhythmischen Aphorismen jagende Unrast des echten Neutöners: aber gefesselt hat das sehr selbständig instrumentierte „geigenlose" Werk bis zu Ende. Von den beiden anderen Werken, die noch gespielt wurden, von dem stark debussytisch angehauchten Trio für Flöte, Harfe und Klarinette von G. *Migot* und von zwei Quartettsätzen eines Amerikaners *Jerecki* kann man allerdings weniger Günstiges sagen. Jedenfalls bot die Veranstaltung den erfreulichen Beweis dafür, daß in Venedig wie in der Malerei (die 15. internat. Kunstausstellung ist ja auch diesmal wieder so international wie Neues weisend und Deutschland ist prächtig vertreten) — so auch in der Musik keine Totengräberei getrieben, sondern eifrig jugendfreudig weitergearbeitet wird. Dr. *Artur Neisser.*

*

Mittelrheinisches Musikfest in Saarbrücken, 14.–16. Mai

Die Stadt Saarbrücken hatte es nach unserer Kenntnis merkwürdigerweise unterlassen, die mit ihr verbundenen Städte Koblenz—Trier zur Teilnahme am diesjährigen „Mittelrheinischen Musikfest" einzuladen und bestritt so das Programm mit dem eigenen Orchester und dem aus Lehrergesangverein und Städt. Frauenchor gebildeten Vokalkörper.

Das Fest galt ausschließlich „deutschen Meistern". Der erste Tag brachte Beethoven-Reger-Bruckner. Mit der Ouvertüre zu „Egmont" war gleichsam der feierliche Auftakt zum Fest gegeben; ihr folgte Beethovens Klavierkonzert in Es dur durch Edwin *Fischer*, dessen unbegrenzte Gestaltungskraft das Werk jedesmal zum neuen Erlebnis macht. In Regers „Konzert im alten Stil" von Felix *Lederer* mit dem Städt. Orchester in den Ecksätzen mit straffer Rhythmik gegeben, trat die Vorzüglichkeit der Bläser besonders hervor. Das „Te Deum" von Bruckner fand eine Wiedergabe, welche die erhabene Größe dieses von tiefer Religiosität erfüllten Werkes erkennen ließ. Verdienstlichen Anteil hieran hatte auch der trefflich geschulte Chor. — Den zweiten Abend füllte Hans Pfitzners Romantische Kantate „Von deutscher Seele", die als örtliche Erstaufführung begreiflicherweise bei den Hörern geteilte Aufnahme fand. Musikdirektor Lederer bemühte sich, den Stimmungsgehalt der einzelnen nach Sprüchen und Gedichten Eichendorff's geschaffenen Tonbilder auszuschöpfen und wußte das Ganze zur packenden Darstellung zu bringen, unterstützt von einem hochrangigen Städt. Orchester. Dem ausgezeichneten Solo-Quartett: Lotte *Leonard*, Ruth *Arndt*, Grunnar *Graarud*, Herm. *Schey*, bot die Kantate umfangreiche und dankbare Aufgaben — alle überragend war Lotte Leonard durch hohe Musikalität. Gleich dem ersten war auch der zweite Abend ein musikalischer Höhepunkt. — Dem großen Finale des Festes, der „Neunten" von Beethoven, ging am dritten Tage voraus Brahms' Violinkonzert D dur. Adolf *Busch* spielte dieses von Schwierigkeiten gehäufte unviolinmäßige Werk mit einer geradezu verblüffenden Ueberlegenheit. Dann folgte der gewaltige Schlußakt: die „Neunte", die das Hauptereignis des ganzen Festes bedeutete. Nicht immer finden sich alle musikalischen Faktoren: Orchester, Chor, Solisten, so glücklich zueinander, wie in Saarbrücken, die es dem Dirigenten möglich machen, künstlerisch Höchstes zu fordern. Die Aufführung der IX. Sinfonie durch Felix Lederer ließ in allen Einzelheiten fleißige, sorgsame Vorbereitung erkennen. Seine Auffassung zeichnete das Werk mit wuchtiger Größe und überbot damit noch die an sich gleichfalls starken Eindrücke der beiden ersten Tage.

Adolf Heinemann (Koblenz).

*

Erstes sauerländisches Musikfest

Musikdirektor *Nellius*, Wolfgang Freiherr *von Bonselager*, Bürgermeister Dr. *Laymann* und Fabrikant *Goeke*, der Vorsitzende des Neheim-Hüstener Musikvereins, sind die treibenden Kräfte zur Veranstaltung des ersten sauerländischen Musikfestes gewesen. Ihrer zielbewußten Initiative war es zu danken, daß sich im ersten Drittel des Maimonats in Neheim-Hüsten eine große kunstbegeisterte Gemeinde aus allen Bevölkerungskreisen der sauerländischen Kleinstädte zu Beethovens Werke bekannte, um aus ihrem Inhalt Erbauung und Anregung zu schöpfen. Ein glücklicher Gedanke war die Verpflichtung des Leipziger Gewandhaus-Quartetts für den Beginn des mehrtägigen Festes. Seine vorbildliche Spielkultur, die sich an drei kammermusikalischen Arbeiten aus den verschiedenen Schaffensperioden Beethovens (Op. 18, 5, 95 und 131) erweisen konnte, vermittelte durch die Wiedergabe Offenbarungen. Eine musikalische Jugendfeier weihte mit Vortrag und praktischem Beispiel in Wesen und Welt des klassischen Genius ein. Gipfelpunkt der großzügig durchgeführten Veranstaltung wurde die Darbietung der Neunten und der Missa solemnis durch den Musikvereinschor, das städtische Orchester Dortmunds und das Leipziger *Zeuner-Rosenthal-Vokalquartett*. Professor Kurt *Schubert* (Berlin) gab den Tiefen des Es dur-Klavierkonzertes zwingendes Leben. Die Gründung einer sauerländischen Konzertgemeinschaft im Interesse der Zusammenfassung aller künstlerisch-musikalischen Arbeit in der bisher noch stiefmütterlich versorgten Gegend zwecks Hebung der musikalischen Volksbildung muß als Frucht des Musikfestes in Westfalens gebirgigem Süden angesprochen werden. *M. Voigt.*

G. Verdi: „Don Carlos"

Erstaufführung im Stadttheater zu Hamburg am 16. April 1926

Die große Oper ist mit Verdis Don Carlos, diesem fast nie und nirgend gespielten Riesenwerk, zu einem tief berechtigten und auch nach außen hin beglaubigten Erfolg gelangt. Ungeeignet der provisorische Bühnenraum, Haus am Millerntor, stark beeinträchtigt dadurch die großen Massenszenen, denen weder Chor noch Orchester völlig gerecht werden konnten! Trotzdem ein Eindruck von seltener Art!

Werner *Wolff* hat in wertvoller Erkenntnis der überragenden musikalischen Schönheiten über die Hindernisse der ungewöhnlichen Ausdehnung des Werkes hinweg eine sinnreich gekürzte Aufführung verfügt und vom Pult geleitet; eine Aufführung, die vor allem den Riesenansprüchen an die einzelnen Gesangsrollen glänzend gerecht wurde. Hier müssen Sabine *Kalter* als glanzvolle Eboli mit einer Leistung, die diese Altistin an die Spitze der Jetzigen stellt, und der erschütternde Philipp *Marowskis* hervorgehoben werden; die zart-tragische Königin Emmy *Lands*, *Deglers* adlig profilierter Posa, der Don Carlos des Herrn *Günther* waren ebenfalls günstigster Beweis für den solistischen Kräftebestand unserer Bühne.

Für den Musikdramatiker Verdi ist der Don Carlos als 27. seiner Opern aufschlußreich, wie kaum eine andere; er zeigt sozusagen den Querschnitt des Gesamtschaffens und birgt ebensoviel primitiv Melodisches in breiter Verwertung als auch geniale Analogien zum Edelsten aus Aida und Othello, Maskenball und Falstaff. Die große Soloszene „Sie hat mich nie geliebt", wo Philipp auf diese Worte ein monotones Ritornell zwischen Ausbrüchen tiefster Verzweiflung stammelt, das folgende Gespräch zwischen Großinquisitor und Philipp mit den wuchtigen Schritten tiefer Baßbläser, der bezaubernde Mittelteil der zweiten Eboli-Arie sind Höhepunkte in diesem Sinne.

Werner Wolff benutzte die nach der Pariser Uraufführung (1867) von Verdi entworfene Zweitfassung; diese streicht den ersten Akt des von Mery und Camille du Locle verfaßten Textbuches, der eine Exposition des Ganzen, in Fontainebleau spielend darstellt, völlig. Von dem was, mit Pietät gegen Schiller, also verbleibt (eine wesentlich merklichere Pietät etwa als der Margaretetext sie zeigt!), hat Werner Wolff von sich aus den Schluß getilgt, der in Apotheose Karl den Fünften als Retter des Don Carlos vorsieht. Der somit mit einem Fortfall von dreißig Takten erzielte Abschluß der Oper spricht für das Verständnis dieses Dirigenten, das als überragend in der ganzen Don Carlos-Angelegenheit sich erwiesen hat. *Weiß-Mann.*

*

Wilhelm Mauke: „Das Fest des Lebens"

Uraufführung in Dortmund

Beatrice Dovsky ist als Textdichterin mit sehr guten Opernbüchern, Mona Lisa und das Verfemte Lachen, schon an die Oeffentlichkeit getreten. Und hier schuf sie wiederum ein Buch, welches in der formalen Anlage vollendet ist, obwohl manches Episodische zu weit ausgesponnen erscheint. Die Oper spielt zur Zeit der spanischen Herrschaft in Flandern unter dem ebenso grausamen wie genußsüchtigen Gouverneur Ruy Alvarez, einem Neffen des berühmten Herzogs Alba. Um die Flamen gefügiger zu machen, heiratet Ruy eine Flamin, deren Eltern durch ihn verbrannt wurden und feiert das Fest des Lebens, wie er es nennt. Aber Joris, der Hausmarschall, ein Flame, will den grausamen Tyrannen in der Hochzeitsnacht vernichten. Als er aber erkennt, daß die Braut seines Herrn seine still Geliebte ist, versucht er sie zu entführen, wird aber von Ruy überrascht und niedergestochen. Und als Ruy dann mit seiner Braut, die erst jetzt von der früheren Geliebten, die sich im Brautgemach vergiftete, erfährt, daß Ruy der Mörder ihrer Eltern sei, trotzdem die Hochzeitsnacht feiern will, nähert sich der schon oft warnende schwarze Tod, um auch den Tyrannen zu sich zu rufen. Es fließt viel Blut und es wird die Pest als schwarzer Fährmann in grauenhafter Weise zur Steigerung des dramatischen Gehalts herangezogen. Aber auch das alles hilft nicht über den Vorwurf hinweg, daß aus diesem Motiv sich eher ein Musikdrama, denn ein solches schreibt Mauke und keine Oper, formen ließ mit den beiden sich bekämpfenden Gegensätzen zwischen Vaterlandsliebe, Politik und echter Liebe, Genußsucht. Wilhelm Mauke ist durchaus Wagner-Epigone, er übernimmt wie viele der verflossenen Dezennien das Musikdrama als allein gültige Formel, lernt dabei viel von dem früheren Strauß und schafft aus diesem Stilgemisch, dem sich Puccinische Einflüsse noch würdig beigesellen, eine zwar nie hemmende, eher dramatisch wie musikalisch fließende Musik, weiß sogar sehr geschickte Steigerungen anzulegen und blühend melodisch zu gestalten, ohne die Grenzen einer sehr eng gezogenen Tonalität zu überschreiten. Aber auch Wilhelm Mauke kommt wie viele der Münchner Neuromantiker über ein ästhetisierendes Musikmachen nicht hinaus. Obwohl gute Anlagen aus seiner Musik sprechen, weist sie nirgends den Flug ins Geniale auf, ist eigentlich nirgends von starker Potenz. Ein heute auf die Zeit der Tosca, Salome, Mona Lisa zurückschauendes Werk, welches über die Mängel der heutigen Opernproduktion nicht hinweghelfen kann. Ist das Werk an und für sich schon nicht sehr stark, so konnte Dr. Willi *Aron* mit seiner nicht überheblichen Regie, bei guter, gewissenhafter und geschmackvoller Arbeit noch weniger über die Mängel des Werkes hinwegtäuschen. Ebenso Carl *Wolfram*, der bei sonst sehr guter Leitung die große Linie nicht zusammenfassen konnte, der zu sehr ins Detail verfiel und des öfteren durch schwungvollere Tempi noch hätte retten können. Von den Darstellern ist einzig Gustav *Wünsche* rühmlich zu nennen, der mit frischem Spiel und durch feine Abwägung des Gesanglich-Musikalischen, nebenbei im Besitz einer schönen Stimme, die beste Leistung bot, während Wilhelm *Moog* durch in der Geste zur Schablone erstarrte Routine und eine schlechte Kultivierung des Sprachlich-Gesanglichen stark abfiel. Liesl *Renar* zeigte schönes Material, ohne von der Größe, wie sie nun einmal eine dramatische Sängerin haben muß, zu überzeugen. *Hans Paul Passoth.*

*

Alfred Schattmann: „Die Hochzeit des Mönchs"

Oper. Text von Artur Ostermann

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 19. Mai

Konrad Ferdinand Meyer führt uns mit seiner prachtvoll farbigen und kulturhistorisch fesselnden Novelle in das Padua des 13. Jahrhunderts, während der Regierung des tyrannischen Fürsten Ezzelin. Die Fülle der sich jagenden Geschehnisse mag die Autoren zur musikdramatischen Gestaltung ebenso gereizt haben, wie vordem Aug. Klughardt (Dessau 1886). Dann aber hätte der Konflikt zwischen den in Schicksalsgebundenheit miteinander ringenden Charakteren *opernmäßiger* gelöst werden müssen.

Der weltfremde gräfliche Mönch Benediktus (Astorre) wird, auf Grund päpstlicher Genehmigung, durch den unbeugsamen Willen seines sterbenden Vaters, der drei erbberechtigte Söhne verloren hat, aus dem Klosterfrieden gerissen. Gleichzeitig übernimmt er, trotz heftigem Widerstreben die Verpflichtung, ein ungeliebtes Weib, Diana, die Braut des toten Bruders zu ehelichen, die ihn mit verhaltener Drohung leidenschaftlich begehrt. Daneben Antiope, die rührend-hingebungsvolle Tochter der geistesumnachteten Gräfin Olympia, die gar bald das Herz

des grundgütigen Astorre (Benediktus) gewinnt. Durch das Glück des jungen Paares gesundet Olympia. Franziskus, der priesterliche Berater des Hauses, sieht in diesem Wunder eine Fügung des Himmels und segnet den Bund. Der als Richter erscheinende Fürst Ezzelin vermag die gültige Ehe nicht zu trennen, doch die rachsüchtige Diana erheischt von dem wortbrüchigen Astorre zur Sühne einen Kuß. Während der Umarmung tötet sie den Geliebten mit seiner eigenen Waffe und ersticht dann sich selbst. Die Handlung ist viel zu breit angelegt, auch erlahmt das Interesse durch die passive Weichlichkeit des in seiner Schuld verstrickten Helden. Schade, denn Ostermanns Verssprache ist gewählt und flüssig.

Alfred *Schattmann*, der Schüler Humperdincks, hat schöne Lieder und Klavierstücke, ferner sachkundige Musikführer zu Werken von Richard Strauß u. a. geschrieben, auch bereits 1904 das einaktige Spiel „Die Freier" (Stuttgart) und 1913 die komische Oper „Des Teufels Pergament" (Weimar) zur Aufführung gebracht. Er gibt sich in der „Hochzeit des Mönchs", deren Entstehung wohl um Jahre zurückliegt, nicht als echter Dramatiker, der über die Vorgänge des Textbuches hinauswächst und die Hauptmomente in Tönen lebendig werden läßt, wo Wort und Szenenführung versagen. Er ist kein Neutöner, der im Sturm und Drang unserer Zeit steht, kein Vollblutmusiker, der in der Themen-Erfindung wie in der farbenfunkelnden Orchestermalerei eigene Wege geht. Seine Musik wirkt mehr im eklektischen Sinne, aus zweiter Hand. Im Detail erscheint manches Hübsche und Stimmungsvoll-Lyrische gelungen, sogleich der erste Frauen- und Kinderchor, dann das Lied der heimkehrenden Krieger, der episodisch-eindringliche Monolog des Bettlers („Glück ist ein Traum, das Leben bringt nur Leid"), ferner die Trauergesänge aus der Krypta und Dieses und Jenes in den Einzel- und Liebesszenen. Alles tonal empfunden! Die Weitschweifigkeit des Buches wird aber durch die Musik von gestern noch unterstrichen. Leitmotivische Arbeit in Ehren! Aber hier geschieht in den Häufungen des Guten zu viel, auch wird man der ewigen Tautologien, Sequenzen usw. überdrüssig, weil nichts Neues gesagt wird. Solches wirre Zeug wie das Vorspiel zum 2. Akt bliebe besser weg. Schwülstigkeit des Orchesters tut's nicht. Heute verlangt man ein wechselndes, vollsaftiges Kolorit.

Der Beifall galt in erster Linie der glanzvollen Aufführung und im besonderen Kurt *Taucher*, dem meisterhaften Vertreter der Titelrolle. Auch die Damen *Burkhardt* (Diana), *Plaschke v. d. Osten* (Olympia) und *Stünzner* (Antiope) leisteten Hervorragendes, desgleichen *Plaschke* (Vater), *Schöpflin* (Fürst), *Bader* (Franziskus) und *Schmalnauer* (Bettler). Die kleineren Partien waren mit *Schöffler* und *Lange* gut besetzt. Als Spielleiter fungierte *Staegemann*, als musikalischer Leiter Generalmusikdirektor Fritz *Busch*. Von den Bühnenbildern *(Hasait* und *Pältz)* wirkte der 1. Akt sehr eindrucksvoll. Die beiden anderen waren in der Architektur teils zu düster, teils zu massig. Der 1. Akt wurde freundlich, der zweite lau, der dritte wieder lebhafter aufgenommen. Mit den stürmisch geehrten Hauptmitwirkenden erschien auch wiederholt der Komponist. Prof. *H. Platzbecker*.

*

Deutsch-österreichische Künstlerbilder

Der Wiener Männergesangsverein

Das Musikleben Wiens hat seine Wahrzeichen wie die Stadt selbst. Sitzen im Kaffee Größenwahn die Zukunftsheroen der Neutönerei, so liegt über den Karlsplatz hinüber im Musikvereinsgebäude das Reich des Wiener Männergesangsvereines, einer Körperschaft, deren Mitglieder, einige Hundert an Zahl, ebensoviele Altwiener Familien repräsentieren und sich zur Aufgabe gemacht haben, edle Musik ins Volk zu tragen. Ein Großteil der bürgerlichen Elite der Stadt steht da zusammen. Man muß die entzückenden Vereinsräume und das Museum des Vereines gesehen haben, wo sich Altwiener Gemütlichkeit mit vornehmer Eleganz vereinigt und muß die alten Vereinsfunktionäre an der Arbeit gesehen haben, muß den Herzenston gehört haben, mit dem hier aus dem Heimatgefühl heraus musiziert wird, um zu verstehen, daß dieser Verein ein Stück Wien ist, das ebenbürtig neben Philharmonikern, Stephansturm, Ringstraße, den Allwienern Franz Schubert und Johann Strauß steht. Diese sonderbare Zusammenstellung von Wiener Lieblingen wird jeder in eine Reihe stellen müssen, der Wiens Seele erkennen will.

Die Mission, dem Volke zu dienen, wurde von diesem Vereine und seinen Dirigenten stets hochgehalten. Die weit über sechzig Jahre sich erstreckende Vereinsgeschichte ist ein einziger jubelnder



Karl Luze

Siegeszug ins Volk. Die großen Summen, über die der Männergesangsverein zufolge seiner fortdauernden breiten Erfolge verfügt, humanitären Zwecken zuzuwenden, ist die andere Tradition des Vereines. Zahllose Denkmäler der Stadt sind steinerne und erzene Zeugen dieser Gesinnung: wir wollen hier nur das Schubert-Denkmal im Stadtparke und Schuberts Grabdenkmal nennen. Des Wiener Männergesangsvereines edelstes Denkmal ist aber die jahraus jahrein geleistete Unterstützung notleidender Künstler, an der derzeit u. a. die in tiefster Not darbende Großnichte Franz Schuberts, die bei dieser Gelegenheit dringendst öffentlicher Mildtätigkeit empfohlen sei, teilnimmt.

Unzertrennlich ist der Name des Wiener Männergesangsvereines mit Johann Strauß, der ihm den Walzer „An der blauen Donau" widmete, und mit Franz Schubert verbunden. Es hieße überhaupt die Musikgeschichte der letzten sechzig Jahre abschreiben, wollte man alle Beziehungen des Vereines zur Musik aufdecken und die goldenen Fäden verfolgen, die von den Nachklassikern über die Konzerte dieser Sänger ins Volk liefen. Die noch ungedruckte Vereinsgeschichte benötigt 831 Seiten, um das künstlerische Wirken des Vereines halbwegs darzustellen. In goldenen Lettern verdiente festgehalten zu werden, was hier an Propaganda für Franz Schubert geleistet wurde. Hier hat Herbecks

Energie gewirkt, der auch der Entdecker und Förderer Bruckners wurde. Eine illustre Reihe von Dirigenten und hervorragenden Arbeitskräften schmiedet seit Jahrzehnten am Materiale dieses, eine Kostbarkeit darstellenden Chores. Aber nicht immer ging es leicht zur Höhe. Schon die Gründung des Vereines fand Hemmungen schwerster Art. Der allgewaltige Metternich hatte, wie man in Wien sagt, „Pick“ auf die Neugründung. Seine Polizeinase witterte wie überall Unheil und sein Polizeiminister erhielt bezüglich aller Männergesangsvereine die kurze Weisung, diese „Pest“ Deutschlands zu vernichten. Durch den Erzieher des Sohnes Metternichs und der Fürstin gelang es geschickten Vereinsfunktionären den Submonarchen Oesterreichs zu beruhigen. So gab es mannigfaltige Schicksale am Steuer, aber sie fanden immer den richtigen Mann. Als solcher ist Herbeck zu werten, der den Verein zu bedeutender Höhe hinaufriß, aber auch der derzeitige Leiter und Dirigent, Hofkapellmeister Professor *Luze*. Luze ist zwar kein geborener Wiener, seine Wiege stand in Altenmarkt an der Tristing, aber sein Wesen, er kam schon mit 10 Jahren als Sängerknabe in die Hofkapelle, ist das jovialen gemütvollsten Wienertumes. Trotz aller Energie und Festigkeit, mit der er große Massen beherrscht, ist er Freund unter Freunden, stets hilfsbereit für Novitätenschmerzen der Komponisten, ein liebenswürdiger Mensch, dabei ein mitreißender Dirigent und Interpret. Luze gehört auch der Staatsoper seit 1883 an, der weltberühmte Wohlklang der Chöre ist sein Werk und mancher Dirigent mag schon im Geiste dem Chordirektor Luze die Hand gedrückt haben, wenn „droben“ die Meistersingerprügelei bis aufs Pünktchen genau vor sich ging. Den Männergesangsverein führt Luze in aufopfernder Weise vorwärts; auf zahlreichen Sängerfahrten in der Provinz trägt er auch dorthin das überzeugende Beispiel einer hochkünstlerischen Chorleistung, er hält die alte, kostbare von den Klassikern ererbte Tradition hoch, ohne sich engherzig der Entwicklung entgegenzustellen. Prof. *Josef Lorenz Wenzl.*

MUSIKBRIEFE

Barmen-Elberfeld. Obwohl uns durch die „Opposition“ bereits ein Mann wie Eduard Mörike, der Leiter des Dresdner Singvereins, entgangen war, dauerte es noch Wochen bis zur Entscheidung, durch die der Generalmusikdirektorposten dem bekannten Dessauer Dirigenten Franz v. Hoeßlin übertragen wurde. Möge ein freundlicher Stern über seinem Wirken walten! — Die Oper hat in diesem Jahr ein tüchtiges Stück Arbeit geleistet, aber in etwas schwerfälliger Form, weil die Last der Einstudierung fast ausschließlich auf den Schultern Fritz Mechlenburgs ruhte. Auf den „Boris Godunow“ folgte Händels „Julius Cäsar“ und Mozarts „Figaro“. Ist die Händel-Renaissance ein natürlicher oder ein künstlicher Vorgang? Haben wir (zumindest in der Provinz) noch die Sänger und Regisseure, diesen musikalisch meist so quellfrischen Arien Klang und Leben einzuflößen? Worauf hat sich das Bühnenbild einzustellen? Auf den Stoff, auf das leidenschaftliche Pathos der Musik oder auf deren vielfach arabeskenhafte Form? Georg Salter versuchte die Lösung mit einfachen, klassisch-monumentalen Linien und klaren, kräftigen Farben, ohne völlig damit zu überzeugen. Unsere Aufführung litt vor allem daran, daß dem tüchtigen „Cäsar“ Heinrich Blasels die rechte Gegenspielerin fehlte. Auch bei Mozart, der Mechlenburg besonders gut liegt, gingen die stärksten Eindrücke vom Orchester aus, während auf der Bühne manches nicht leicht und vornehm genug geriet. Vorübergehende Erscheinungen waren Wolf-Ferraris vergnügliche Lustspielszene „Susannens Geheimnis“ und Strawinskys glutvolles Petruschka-Ballett. Die letzte Neuheit der Spielzeit war Wagners „Liebesverbot“. Wenige Tage zuvor sprach Wolfgang Golther inhaltlich und formell gleich ausgezeichnet über den „jungen Wagner“. Diese Art, Verständnis für Neuaufführungen zu wecken, verdient schon im Interesse der Theater selbst möglichst vielfache Nachahmung. Wagners „Jugendsünde“, erst mit Bedenken empfangen, überraschte durch ihren leicht flüssigen Stil, durch die geradezu geniale Sicherheit des dramatischen Blicks, des Aufbaus, durch die Fülle charakteristischer Wendungen und Keime, die bis auf „Lohengrin“ hindeuten. Schade, daß der Meister das Werk nicht selbst von mancher Unbeholfenheit befreit hat! Die Wirkung der als Ganzes prächtigen Aufführung (Regie: Hans Lange, Orchester Mechlenburg) war trotz Fehlbesetzung wichtiger Partien wider Erwarten groß. Das Werk wird hoffentlich in verbesserter Gestalt den Auftakt der neuen Spielzeit bilden. Der abgelaufenen verlieh eine von den Alt-Akademikern des Wuppertales veranstaltete Festaufführung der „Meistersinger“ den krönenden Abschluß. Die Bayreuther Gäste, Jos. Correk-Dresden (Hans Sachs), Heinr. Schultz-Berlin (Beckmesser), Erich Zimmermann-München (David) strömten in Verein mit einem heißblütigen Evchen (Maria Hussa-Berlin) und dem musikalischen Leiter Fritz Mechlenburg den lebensvollen Atem des Festspielhügels auf alle Mitwirkenden aus und weckten in der erlesenen Hörerschar ein starkes Bekenntnis zu deutscher Art und Kunst. *S.*

*

Chemnitz. Der Karfreitag brachte wie im Vorjahre zwei Aufführungen der Matthäus-Passion unter Prof. Fr. Mayerhoff (St. Jakobi) und K.-M.-D. G. Stolz (St. Lukas). Die beiden letzten Sinfoniekonzerte der Städtischen Kapelle waren in der Wahl der Solistin und der Werke recht belangvoll. Maria Baskas (Berlin) Mezzosopran zeigte in Arien von Mozart und Bruch alle Vorzüge einer bedeutenden Künstlerin, deren Darstellungsvermögen wahrhafte Größe verriet. Ueber Mendelssohns „Schottische“ und Mozarts Jupitersinfonie führte Generalmusikdirektor Malata die städtische Kapelle auf den Gipfel sinfonischer Romantik Bruckners (Es dur). Sorgfältige Vorbereitung und genaues Nachzeichnen der thematischen Linien waren spürbar, wenn im letzten Satze der Brucknerschen Sinfonie auch eine straffere dynamische Entwicklung zu wünschen war. Eine Aufführung der „Schöpfung“ durch den Volkschor litt an der unruhigen Leitung W. Hänels, wofür der ausgeglichene Chorklang und die befriedigenden Solisten (D. Lehmann, W. Hennig, K. Jannert) nicht entschädigen konnten. *W. R.*

*

Düsseldorf. Die seit Panzners Tode das hiesige Musikleben beunruhigende Krisis hat mit dem Ausscheiden des interimistischen Leiters Prof. Schneevoigt und der Wahl Hans Weisbachs (Hagen) nunmehr ihr Ende erreicht. Es war die höchste Zeit. Der neue Herr, der in einem Vorstellungskonzert mit Strauß' „Don Juan“ und Brahmsens IV. Sinfonie einen sehr temperamentvollen Eindruck machte und von Hagen als Mensch und Chorleiter bestens beleumundet wird, soll sich mit dem „Niederrheinischen Musikfest“ im Juni erstmalig einer breiteren Musikgemeinde vorstellen. Es werden auf sein Wirken, sonderlich im Bereich der bisher vernachlässigten Chorpflege, große Hoffnungen gesetzt. — Prof. Schneevoigt brachte in der letzten Winterhälfte noch verschiedene Neuheiten heraus. In dem Introitus und Hymnus für Sopran, Bariton, Orchester und kleiner Chor von Kaminski fesselte bei leider mäßiger Ausführung eine gewisse Originalität und intuitive Feierlichkeit des Charakters. Eigenwilliger, teils unmittelbar ansprechend, oft auch krampfig gequält gaben sich Bruchstücke aus Alban Bergs „Wozzeck“, von Co van Geuns leuchtendem Sopran dramatisch lebendig vorgetragen. In demselben Konzert mußte eine so traditionsgebundene, aber klangvolle, nur durch Länge ermüdende Sinfonie in einem Satz von W. Richter aus dem Rahmen fallen. Ein anderer Abend führte in Siegmund v. Hausegger und Lothar Windsperger zwei interpretierende Gäste mit Erstaufführungen uns zu. Das letztere Klavierkonzert, pianistisch eigenhändig bestens gereicht, hat im langsamen Satz lyrische Vorzüge und nimmt als im ganzen ernste gehaltvolle Arbeit trotz gedrückter Instrumentation für sich ein. Die Natursinfonie des Münchners hat einen ethisch hochfliegenden Willen und überzeugt im langsamen Satz — Nachtgesänge, gespenstischer Zug — während der Schlußchor die ersehnte Befreiung schuldig bleibt. Beide Gäste wurden nach Gebühr gefeiert. Mit einer in einzelnen Teilen schön gelungenen Matthäus-Passion verabschiedete sich Schneevoigt vom Städt. Musikverein. Den Reigen der Orchesterkonzerte beschloß er mit einem Beethoven-Abend — Busch als idealer Interpret des Violinkonzerts. Die Verdienste für die Erziehung und Vergrößerung des Orchesters sollen und müssen trotz allerhand Versager im Sinne eines großen Dirigenten anerkannt werden. Interessante Einblicke in das Wirken neuer Orgelkunst gestattete auch Herm. Ungers Konzert, dessen oft erwiesene Qualitäten auch unter Jak. Menzens gewandten Händen ihren Ruf neu festigten. — Mancherlei kleinere Konzerte brachte noch der Winter von unterschiedlichem Wert. Im Rahmen der Meisterkonzerte ging es bei dem einzigen Erlebnis des Winters: W. Furtwängler mit seinen Philharmonikern wirklich meisterhaft zu. Aber auch andere Sterne, wie die famose Olszewska, Ada Sari, das Ehepaar Ivogün-Erb u. a. glänzten im hellsten Licht.

— „Vereint schlagen!" Diesen Wahlspruch hatten sich die „Gesellschaft der Musikfreunde" und die „Mozart-Gemeinde" zu ihrer Fusion als Leitmotiv genommen und konnten daher mit immer ausverkauftem Hause rechnen. Herausgehoben sei als Erstaufführung Zilchers farbenfrohes Quintett für Klavier und Streichquartett, durch das Barmer Schoenmaker-Quartett mit der glänzenden Rhythmikern Ella Jonas am Klavier beschwingt zur Wiedergabe gebracht. Dort lernte man auch den Meistercellisten P. Cassado kennen und erlebte schöne Stunden bei tüchtigen Solisten, wie Herm. Schey, Hedwig Hedler-Kritzler und Pillney (Köln). — Sehr eifrig war wieder Jos. Neyses mit seinem Bach-Verein nebst Bach-Orchester. Dieser seltene Kenner alter Musik hat eine feste Gemeinde, die mit ihm vorwiegend bei alten Meistern wie Bach, Schütz, Schein, Weckmann, Thelman, Franck und ihrer stilreinen Wiedergabe sich heimisch fühlt. Es wird hier recht aus dem Dienste sachlich-musikalischer Gemeinschaft musiziert. Die hiesigen Pianisten Willy Hülser und Theo Kreiten — letzterer mit eigenen, geistvollen Klavierarbeiten — an Sängerinnen die treffliche Altistin Magd. Wolter-Pieper, Emmy Kreiten-Barido, ein ausgesprochenes Vortragstalent, seien nicht vergessen. Auf der Höhe chorischer Leistungsfähigkeit sah man auch unter Herm. v. Schmeidels Führung den Düsseldorfer Lehrergesangverein, der ein apartes Programm um den Begriff der „Serenade" aufbaute und im Kammerorchester des Hochschen Konservatoriums recht ansehnliche Streicher vorstellte. Durchweg war „Tradition" das Stichwort der meisten Veranstaltungen. Auch hierin wird mit dem neuen Abschnitt hoffentlich ein spüreifriger Unternehmungsgeist einziehen. Was jenseits der Tonalität vor sich geht, entnahm man — wenn auch nicht zustimmend — lediglich einer modernen Veranstaltung H. W. Davids in der Kunstakademie. Hindemith-Schönberg-Stephan standen zur Debatte, darunter des letzteren geniales Opus für „Sieben Saiteninstrumente".

*

Eisleben. Die kirchenmusikalischen Verbände der Provinz Sachsen hielten hier ihr Jahresfest ab. Aus der Reihe der Vorträge sind zu erwähnen: Praktische Winke für das Studium und den Vortrag der Orgelwerke Bachs (Organist Studienrat O. Rebling-Halle), Die neueste Kunst und die evang. Kirche (Prof. Dr. Weber-Jena), Der protestantische Choral im Lichte der musikalischen Stilgeschichte (Prof. Dr. A. Schering-Halle) und Das Bild im Unterricht der Schule, der Konfirmanden und des Kindergottesdienstes (Lic. Dr. Strewe-Keutschen). An musikalischen Darbietungen brachte die Tagung einen Bach-Kantatenabend mit den Kantaten „Bleib bei uns, denn es will Abend werden" und „Halt im Gedächtnis Jesum Christ", sowie eine Aufführung des neuen Oratoriums „Die heilige Stadt" von Walter Böhme. Der Reichenbacher Kantor hat hier ein sehr klangschönes und in der Auffassung eigenartig durchgeführtes Werk geschaffen, dessen Siegeszug nicht mehr aufzuhalten ist. Der Städtische Singverein und sein Dirigent Helmuth John vermittelten die Kantaten und das Oratorium in sehr rühmenswerter Weise, und auch die Solisten Anny Quistorp, Elly Hartwig-Correns und Paul Lohmann standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. „Die heilige Stadt" wirkte auf die große Zuhörerschaft direkt als musikalisches Ereignis. Aus dem sonstigen Musikleben der Lutherstadt sind als Veranstaltungen des Städt. Singvereins noch hervorzuheben: ein Klavierabend von Telemaque Lambrino (Beethoven, Schumann, Chopin), eine Kammermusik des Prisca-Quartettes (Haydn, Reger, Dvorak) und eine Aufführung von Händels „Acis und Galathea".

Paul Klanert.

*

Erfurt. Das Konzertleben Erfurts wurde in dieser Spielzeit durch die neu eingerichteten Städtischen Sinfoniekonzerte erfrischt. Besitzt auch der Leiter derselben, der eben zum Generalmusikdirektor ernannte Franz Jung, bestimmt noch nicht die nötige Reife, um das Kunstleben einer Stadt zu lenken, so ist er doch ein Dirigent von ganz außerordentlichen Qualitäten. Er vereinigt höchste rhythmische Präzision mit einer ungewöhnlichen Dirigiertechnik und ist ein ernster, gediegener Arbeiter. So bot er wohl ab und zu verschiedenwertige Leistungen, stets aber eine Fülle von Anregungen. Regers Mozart-Variationen, Ernst Tochs Stimmung konstruierende „Chinesische Flöte", die Violinkonzerte von Weismann (Solist: Otto Klinge), Pfitzner (Riele Queling) und Max Trapp (Havemann) sowie das blutarme Cellokonzert von d'Albert (Solist: August Link) seien hierbei ehrend erwähnt. Unter den Spielern gefiel Riele Queling am besten. Aber nicht nur Havemann, sondern auch die strebsamen und tüchtigen heimischen Kräfte Klinge und Link errangen starke Erfolge. — An der Spitze der Künstler vom Gewandhaus feierte Furtwängler einen rauschenden Sieg. Ein mäßiger Konzertabend des Sollerschen Musikvereins machte mit Georg Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude", einem frischen, wenn auch nicht tiefen Stücke, bekannt. — Zu Pfitzners zergrübeltem cis moll-Quartett, das die Amars neben einer blassen Schubert-Interpretation und dem talentiert-verrückten „Concerto für Streichorchester" von Alfredo Casella boten, vermag ich kein inneres Verhältnis zu gewinnen. Das Wendling-Quartett bot famos Regers Op. 109, das in stetem Aufstieg begriffene Erfurter Streichquartett neben sehr schön gespieltem Haydn und Brahms (am Flügel der ausgezeichnet spielende Franz Jung)Kurt Thomas' talentvolles Klaviertrio. Als prächtiger Beethoven-Spieler erwies sich Paul Schramm (Berlin), dessen Reife der Auffassung und künstlerischer Ernst aufs höchste erfreuten. Edwin Fischer, der genialische, wurde wieder sehr bejubelt. Vollste Anerkennung verdient Wilhelm Rinkens' künstlerische Erziehung des Erfurter Männergesangvereins, der von der Liedertafelei ganz abgerückt ist und in zwei ausgezeichneten Konzerten seine künstlerische Leistungsfähigkeit erwies. Nach einer „Musica Sacra", die Liszts Missa in c neu belebte, hörte man so zeitgenössische Chöre von Erwin Lendvai, Bruno Stürmer und Heinrich Caspar Schmid in vortrefflicher Wiedergabe. Im gleichen Konzert gelangten drei Gesangsballaden von Wilhelm Rinkens und eine Klavierballade von Willy Eickemeyer zur erfolgreichen Uraufführung. — Von den Darbietungen des Stadttheaters ist leider wenig Rühmliches zu sagen. Bernhard Schusters komische Oper „Der Dieb des Glücks" wurde durch ungenügende Vorbereitung ihrer Bühnenwirkung beraubt, Bizets „Carmen" in gräßlicher Stilisierung neu inszeniert, das „Rheingold" — ein für kleinere Theater immerhin möglicher Versuch des Neuerungen liebenden Spielleiters Dr. Schüler — ohne Schwimmapparate mit gleitendem Schreiten der Rheintöchter geboten. Leider sah man die Gehwerkzeuge, denn die (verhüllen sollende) Wogendekoration erwies sich als zu niedrig. — Immerhin nennt die Bühne einige Sänger ihr eigen, die besonderes Lob verdienen. So vor allem die hervorragende Hochdramatische Melba von Hartung, deren Aufstieg mir sicher erscheint, die Sangeskünstlerin Gertrud Clahes, der prächtige Heldentenor Anton Wißmann, der nur das Piano pflegen muß, sowie die Stütze der Bühne, der Bariton Bruno Laaß. Mit Ehren ist auch der Baß Alfred Neumann-Jüttners zu nennen, der im Wagnerschen „Sprechgesang" freilich noch ein bloßes Skandieren sieht. — Man sieht: die Ausbeute ist nicht zu reich. Möge es dem neuen „General" — wie stolz ist doch Erfurt, daß es diese lächerliche Titulatur eines Musikers anderen Städten nachgeahmt hat! — gelingen, das Musikleben dieser schönen Stadt wirklich zu befruchten!

Robert Hernried.

*

Herne (Westf.). Als Folge der hohen Kosten, die mit der Verpflichtung eines der städtischen Orchester aus den benachbarten Industriestädten Bochum, Dortmund und Essen verbunden sind und in der jeweiligen großen wirtschaftlichen Not von den Gemeinden nur schwer aufgebracht werden können, entschloß man sich in Herne zur Gründung eines Instrumentalkörpers aus ehemaligen Orchestermusikern, die in Herne, Bochum, Gelsenkirchen und Wanne seßhaft sind. Der Versuch glückte und hat bereits im Vorjahre zu weiteren Taten ermuntert, so daß nunmehr die Veranstaltung einer größeren Konzertreihe, die volkstümlichen Charakter trug, zum guten Abschluß gebracht werden konnte. Nicht allein, daß Musikdirektor Mehrmann mit dieser Tat leicht faßliche Tonkunst unserer deutschen Meister, vornehmlich aus dem Zeitalter der Klassik und Romantik, vertraut machte, durch außergewöhnlich niedrige Eintrittspreise (bis herab zu 25 Pfennigen) wurden auch die werktätigen Schichten der Bevölkerung für den Konzertsaal gewonnen. Eine ständig fortschreitende Entwicklung der Orchestererziehung hat die künstlerische Ausgestaltung der Programme immer bedeutsamer werden lassen. Begonnen wurde mit Schuberts h moll-Sinfonie und über Haydns Sinfonie in G (No. 13), bezw. Liszts „Tasso", zu Beethovens Erster und Eroica gesteuert. Nebenher gab es u. a. Griegs Peer Gynt-Suite No. 1, Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum, Mozarts Ouvertüre zu „Titus", Schuberts Rosamunden-Musik, die Oberon-Ouvertüre, Mozarts A dur-Violinkonzert (St. Koschade) und d moll-Klavierkonzert (Dr.W. Grosse), Beethovens G dur-Klavierkonzert (E. Potthof), Haydns Cellokonzert (Käthe Pabst-Heß) und einen Liederstrauß, den Anita Greve band. Musikdirektor Mehrmann hatte sich gewissenhaften Studiums und stilgemäßer Ziselierung befleißigt. Mit dem städtischen Chorverein setzte er sich verdienstlich für Bachs Weihnachtsoratorium, Verdis Requiem und Haydns Schöpfung ein. Kammermusikabende des Leipziger Gewandhaus-Quartetts und Max Pauers vermittelten seltene Kunstgenüsse. Das Gebiet der Männerchorpflege lag Musikdirektor Albert

Lamberts (Dortmund) mit seinem neuen Herner Männerchor 1925 ob. Die Früchte, welche er pflücken durfte, waren nach jeder Richtung ausgereift und schienen allen Hörern begehrenswert.

M. V.

*

Kaiserslautern. (II. Pfälzisches Musikfest, Ostern 1926.) Die erste Darbietung des dreitägigen Festes war die Aufführung des Parsifal am Karfreitag im Stadttheater unter der Regie des Intendanten Dr. v. Kutzschenbach und der musikalischen Leitung des Generalmusikdirektors Dr. Müller-Prem. Das Werk mußte sich naturgemäß auf unserer kleinen Bühne Einschränkungen gefallen lassen, hat aber vielen, denen es nicht vergönnt ist, es im Sinne seines Schöpfers zu sehen, vieles geben können. Orchester und Solostimmen hielten sich auf der Höhe, nur die Chöre brachten Enttäuschungen. Irgend eine feingeschliffene Kammeroper, vielleicht mit einem illustren Gast, hätte manche Vorteile vorausgehabt. Ein bedeutender ideeller Gewinn war das verständige Zusammenarbeiten der beiden großen Orchester, des Pfalzorchesters und des hiesigen städtischen unter Leitung des Generalmusikdirektors Professor Böhe im Strauß-Konzert am Ostersonntag. Zarathustra und Heldenleben wurden in einer Weise herausgebracht, wie man es an Klangschönheit und Steigerungsfähigkeit nur selten hören kann. Böhe wurde herzlichst gefeiert. Der dritte Tag bot in Mahlers Achter Sinfonie über 500 Mitwirkende auf. Um der „Sinfonie der Tausend" anforderungsgemäß gerecht zu werden, fehlt es uns an geeignetem Raum. Dr. Müller-Prem hat trotz der größten Schwierigkeiten an dem Zusammenbringen des Chores, der sich aus hiesigen Vereinen rekrutierte und ungewohnten Aufgaben gegenüberstand, eine Aufführung geboten, die sich hören lassen konnte, namentlich was auch die acht Solisten und ihr Zusammenwirken betrifft.

*

Mannheim. Unsere Oper hat sich in diesem Spieljahre auf recht mäßigem Niveau gehalten. Um so erfreulicher ist es daher, daß von der Erstaufführung des „Intermezzo" von Richard Strauß, die am 2. Mai stattfand, nur Günstiges zu berichten ist. In allen Teilen restlos geglückt, war ihr ein voller Erfolg beschieden. Richard Lert hatte das Werk gründlich einstudiert und war ihm ein umsichtiger musikalischer Leiter, Meyer-Waldens Inszenierung verdient höchstes Lob und Elisabeth Gritschs Christine war gesanglich wie darstellerisch gleich prächtig. — Als wichtigstes Ereignis der zu Ende gehenden Konzertsaison sei das viertägige Schubert-Fest der Mannheim-Ludwigshafener Musiklehrkräfte genannt, das sich sowohl durch die Auswahl des Darzubietenden (u. a. „Ständchen", Oktett Op. 166 und Forellenquintett) als auch durch eine vortreffliche Wiedergabe der einzelnen Werke über das Niveau des Alltäglichen erhob. Anläßlich der 125. Wiederkehr des Erstaufführungstages (24. April 1801) von Haydns „Jahreszeiten" veranstaltete die Mannheimer Volkssingakademie unter Leitung von Prof. Schattschneider eine vorzügliche Aufführung dieses Oratoriums. *Karl Stengel.*

*

Marburg (Lahn). Nachdem das hiesige Collegium musicum (verstärkt durch auswärtige Künstler, Reichswehr, Stadtkapelle) in den Vorjahren mit Bruckners Vierter und Achter seine Fähigkeiten bewiesen hatte, setzte sich Universitätsmusikdirektor Dr. Stephani für das Werk eines Lebenden ein: Hugo Kauns III. Sinfonie (e moll). — Großzügig angelegt, ähnlich den Brucknerschen Sinfonien, kündet dieses Werk doch eine wesentlich verschiedene Weltanschauung; herb-norddeutsch, kraftvoll, aber doch voll Anmut und Weichheit, ein typisch-deutsches Werk, das berufen scheint, vor aller Welt von der Kraft deutschen sinfonischen Schaffens zu zeugen. Leider hat das Werk bisher nur wenige Aufführungen erlebt. Neben diesem Werk mußte Richard Strauß' „Tod und Verklärung" stark verblaßt erscheinen. — Die übrigen Aufführungen bewegten sich auf bewährter Höhe; im Sommersinfoniekonzert Schuberts C dur-Sinfonie; Arnold Mendelssohns überaus klangschönes und dankbares Violinkonzert (in Anwesenheit des Komponisten), leider von Jeanette Vogelsang nicht voll ausgeschöpft. — Helge Lindberg, Emmanuel Feuermann, Joseph Pembaur u. a. mögen den Stand der Solistenkonzerte bezeichnen. — Der Akademische Chor führte unter Musikdirektor Stephanis Leitung auf: Haydns „Jahreszeiten" (Rosa Walter, August Richter), Mozarts „Requiem" (Totensonntag), Bachs „Matthäuspassion" (Ludwig Heß als Evangelist).

*

München. (Konzert-Uraufführungen und einheimische Produktion.) Etliches Neue brachte die stark abgeflaute Konzertsaison doch noch. Das Busch-Quartett, das übrigens Regers Todestag durch unglaublich vollendete Wiedergabe der Werke in d moll und Es dur feierte, hob seines Primgeigers Klavier-Quintett Op. 35 mit Serkin am Flügel erfolgreich aus der Taufe. Ein von Fremdeinflüssen zwar nicht völlig freies, klanglich mitunter etwas sprödes, aber starkem Impuls entsprungenes Werk, das in so vollkommener, von Leidenschaft durchglühter Interpretation entschiedenen Eindruck machte. In einem Duetten-Abend von Erb und Ivogün fesselten aus einer Fülle des Schönen auch drei feine lyrische Gesänge (Wechselgesang nach dem Hohen Lied, Altteutscher Liebesreim und „Beati voi") von G. Vollerthun. — Em. Gatscher brachte in seinem ausgezeichneten Orgelabend mit starkem Erfolg eine gehaltvolle, sehr modern empfundene, musikalisch wie technisch anspruchvolle Choral-Fantasie „Mitten wir im Leben sind" von G. Geierhaas zur Uraufführung, und R. Würz bot in seinem Kompositionsabend neben schon bekannten Liedern vier eingängige Duette für Sopran und Alt (Olga M. Wismüller und Luise Willer) sowie eine namentlich in ihrem breit ausgesponnenen Variationssatz etwas mühsam wirkende Violinsonate als Neugaben. — Ausgiebig führte der hiesige Tonkünstlerverein in den sechs Abenden seiner „Münchner Tonkünstler-Woche" Schaffensproben seiner Mitglieder vor, unter Berücksichtigung der seltener aufgeführten unter ihnen; ein kollegiales Prinzip, das manchen regelrechten Ladenhüter unnötig ans Licht zog. — An Violinsonaten interessierte neben Kompositionen W. Maukes und D. Thomassins R. Zöllners Werk durch seine innerlich konsequente, polytonale Haltung und straffe Formgebung, H. Roders Sonate „im kleinen Stil" dagegen durch ein völlig ungrüblerisches Musikantentum, dem Einfall wie Form mühelos, zu Gebote stehen. Im übrigen war die Klavier-Kammermusik nicht überwältigend vertreten durch ein anspruchsloses Trio A. Pfanners, ein reichlich gefühlsseliges Klavier-Quartettadagio von J. Suder und A. Beer-Walbrunns, dreißig Jahre altes, heute etwas antiquiertes Klavier-Quartett Op. 8. Von den Streich-Quartetten erwähne ich außer dem bewußt klassizistischen G. Rüdingers das gehaltvolle, aber etwas ausgiebig in düsteren Farben schwelgende D dur-Quartett W. Lampes und M. Ettingers eindringliches, wenn auch stilistisch wohl nicht ganz einheitlich geratenes Op. 32; endlich einen Liederzyklus „Gebete der Mädchen zu Maria" für Sopran und Streichsextett von K. Marx, der rein musikalisch manches Wertvolle aufweist, hingegen in der ausdrucklichen Auswertung an R. M. Rilkes subtiler Dichtung ziemlich ahnungslos vorbeimusiziert. — Klaviermusik strengeren Stils boten H. Sachße mit Variationen und Fuge über ein Bachsches Thema und O. Crusius mit seiner Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere, beides Kompositionen, die gediegenes Können verraten und eine handfeste Dissonanz nicht scheuen, freilich in deren Zusammenballung mitunter das Vergnügen an der Quantität auskosten. S. Kallenbergs dritter Klavier-Sonate fehlt es keineswegs am originellen Einfall, wohl aber am stilistischen Ausgleich zwischen romantisch-klassizistischem Erlebnis und dem allzu offenkundigen Bestreben um jeden Preis modern zu sein, während F. Müller-Rehrmanns kleine vierhändige Suite und Th. Huber-Anderachs Klavierstücke wirkungsvolle, frische und namentlich vom letztgenannten sehr klar profilierte Vortragsnummern sind. — Im Durchschnitt am schwächsten wirkte die elf Programmabteilungen ausfüllende Lied-Lyrik, aus der ich nur Huber-Anderachs plastische, dabei stimmungsvolle Vertonungen Dauthendeyscher Verse, fünf ausdrücklich zurückhaltende, aber sehr sicher getroffene Mezzosopran-Lieder Philippine Schicks und aus dem Schaffen von A. Reuß ein vollkommen organisch aus dem Gedicht (von Fr. Evers) herausgewachsenes „Abendlied" mit obligater Flöte eigens hervorhebe. Als ein ganz der Wirklichkeit entsprechendes Spiegelbild des hiesigen musikalischen Schöpfertums ist die hier knapp umrissene Woche bei dem erwähnten Auswahlgedanken kaum anzusprechen; sie würde sonst eine nur sehr äußere Beziehung zu dem Gegenwartsgeschehen auf dem Gebiet musikalischen Schöpfertumes, kaum aber ein produktives Mitschaffen dartun. Als Beweis für die ideelle wie praktische Regsamkeit des hiesigen Musikertums, allen Zeitnöten zum Trotz, verdient sie größte Anerkennung und Nachahmung. Dr. *F. P.*

*

Ulm a. D. (Stadttheater.) Das Ende der ersten Spielzeit unter Direktor Dieterich ermöglicht einen klaren Ueberblick. Vergleicht man die allgemeinen Leistungen des neuen Leiters mit denen seiner Vorgänger, so kommt die Pflege der Oper am besten weg. Neben den üblichen Repertoirestücken Wildschütz, Cavalleria und Bajazzo, Mignon, Carmen und Figaro, beschenkte uns die Direktion in Rosenkavalier mit Aufführungen, die weit über den Rahmen provinzieller Erwartungen hinausgingen. An „Gianni Schicchi", dem man als Kuriosum Adams „Nürnberger Puppe" vorausstellte, fanden Ulms Theaterfreunde wenig Gefallen, trotzdem die zwei Aufführungen anerkennenswerte Klar-

heit atmeten. Daß „Othello" mit solcher Liebe behandelt wurde, ehrt die Direktion besonders. Janaceks „Jenufa", mit ihrer bodenständigen mährischen Musik hinterließ tiefe Eindrücke, während man in „Meistersinger" wohl die kulturellen Möglichkeiten in Ulm unterschätzt hatte. Rein quantitativ und teilweise auch der Qualität nach seien die Leistungen gerne registriert; eine Riesenarbeit, zu welcher großen Theatern meist vielmehr Zeit zur Verfügung steht als einem kleinen Provinztempel. Für Ulm errang sich die Bühne neben zahlenmäßigem auch kulturelle Erfolge. — Das System zwei koordinierter erster Kapellmeister erwies sich als Unding. Effektiv ging Dr. Eugen Lang als Primus hervor. Besonders sein „Rosenkavalier" zeugte von großen synthetischen Fähigkeiten, während man in „Carmen" das Temperament südlicher Sonne vermißte. In den genannten größeren Werken verschaffte er sich den nötigen Erfolg. In „Meistersinger" erwiesen sich selbst für ihn die vorhandenen Mittel zu spärlich. Kurt Overhoff, der liebenswürdige Wiener hatte Glück bei Mozart, schlechte Tage in Mignon. Leider bekam man ihn immer seltener zu sehen und zu hören. Daß er die geplante „Mira" vor der Aufführung zurückzog, ist mehr als bedauerlich. — Die Verhältnisse im Orchester drängen nach einer Lösung. Scheinbar stellen sich die städtischen Finanzverhältnisse immer noch versperrend in den Weg. — Dieterich als Opernspielleiter bewies oft die glückliche Hand. Paul Niels oblag mehr Alltagsarbeit. — Leider werden wir wohl die meisten Opernkräfte an größere Theater abgeben müssen, ein Beweis, daß der Direktor in dieser Auswahl ein sicheres Urteil besaß. — Von musikalischen Morgenfeiern, wie man sie hier früher kannte und schätzte, war in dieser Spielzeit nichts zu hören. — Dr. Wedig als zweiter Stabführer trat während der Spielzeit ein und erlöste die Operette aus der bisherigen Traueratmosphäre. Etliche ältere Werke bekam man zu hören. Ein Operettenzyklus „nach dem Muster der Großstadt" ebenso die Nachspielzeit, weitere drei unartige Musenkinder enthaltend, erwiesen sich, nachdem dieser Art der „Kunst" schon ein fast zu großer Spielraum verliehen ward, als überflüssig. Im heiteren Singspiel beschäftigte sich der Direktor am aktivsten als Darsteller und nahm das Publikum restlos gefangen. Daß die „Mariza" das Rennen 25mal machte, stärkt das Mark der Kasse und kennzeichnet die Zugeständnisse eines ums Leben ringenden Instituts. Nur in Anbetracht reicher Opernarbeit kann man der Operette, die vom seligen Marsop eine treffende Benennung erhielt, gewisse Zugeständnisse machen. *H.*



Michel Richard de Lalande
(siehe unter Gedenktage)

*

Würzburg. Wir stehen in unserem Stadttheater vor einer Wende — nicht etwa bloß, weil ein neuer Direktor aufgezogen, sondern vielmehr, weil so manches, nicht allein gefühlsmäßig, anders geworden ist. Abgesehen von dem rein äußerlich veränderten Bild, das unser blitzblank instandgesetztes Theater in seinen zierlichen Innenräumen nunmehr zeigt, hat Direktor Heinrich K. Strohm als einschneidendste Tat die ganzjährige Spielzeit durchgesetzt. Im Jahre vorher ist Direktor Ludwig Spannuth (Bodenstedt) an dieser Frage gescheitert, d. h. er hat nach einstimmiger Ablehnung der Sommerspielzeit durch den Stadtrat seine Entlassung genommen. Tempora mutantur! Fernerhin hat der neue Direktor, um der Opernpflege eine bestimmte Physiognomie zu geben, einen „musikalischen Oberleiter" in der Person des Kapellmeisters Hans Oppenheim bestellt. Daneben wirken die Kapellmeister Hans Bruck und Eugen Mürl. Das Theaterorchester — nunmehr 36 Musiker — hat Direktor Strohm um 9 Instrumentalisten verstärkt; bei Bedarf sind Hilfskräfte vorgesehen. Als Oberspielleiter der Oper ist Heinrich Kreutz verpflichtet. Durch Anstellung eines sehr verwendbaren Solopersonals, durch einen leistungswilligen Chor waren die Voraussetzungen für eine gedeihliche Pflege der Oper gegeben. Wohl haben die stilistischen und szenischen Neugestaltungen nicht immer vollen Beifall gefunden, manche „Symbolik" blieb unverstanden; doch hat im allgemeinen die Würzburger Oper im Laufe der Spielzeit Höhen erreicht, die dem schaffensfreudigen Direktor und seiner Künstlerschar um so mehr zur Ehre gereichen, als die Aufführungen fast durchweg mit dem eigenen Personal bestritten wurden. Wünsche blieben für den Spielplan offen: wir möchten das Deutschtum mehr betont wissen. An Erstaufführungen bot Direktor Strohm die „Josephs-Legende" (mit Gästen) und „Ariadne auf Naxos" mit dem Molièreschen Vorspiel in erster Fassung von Richard Strauß, „Doktor Eisenbart" von Hermann Zilcher, „Der Liebhaber als Arzt" von Wolf-Ferrari, „Gianni Schicchi" von Puccini; im übrigen kamen in der Winterspielzeit zur Aufführung „Die Meistersinger" und „Tannhäuser" von Richard Wagner, „Der Barbier von Sevilla" von Rossini, „Die verkaufte Braut" von Smetana, „Der Troubadour" von Verdi, „Mignon" von Thomas, „Fra Diavolo" von Auber, „Carmen" von Bizet. Letztere Oper ging im Verlaufe der Spielzeit bis jetzt in der Höchstzahl, 12mal über die Bühne. Zu einem künstlerischen Ereignisse gestaltete sich die 6. Ariadne-Aufführung dadurch, daß Richard Strauß in eigener Person sein Kunstwerk leitete. Der Meister dirigierte auch ein Sinfoniekonzert des (auf 60 Mann verstärkten) Stadttheaterorchesters, bei welchem die sinfonischen Dichtungen „Don Juan" sowie „Tod und Verklärung" und dazwischen hinein Couperin-Strauß: „Tanzsuite" für kleines Orchester zum Vortrag kamen. Als Gastdirigent war fernerhin der Münchner Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch gewonnen, der die III. Sinfonie von Brahms und die Eroica-Sinfonie von Beethoven leitete. Im ersten Sinfoniekonzert unter Oppenheims Stabführung lernten wir in dem Konzertmeister Will Kriege, der ein Konzert von Mozart, A dur, spielte, einen ausgezeichneten Geiger kennen. Der Ausbau unseres Theaterorchesters zum Sinfonieorchester verspricht Vorteile für die Oper im besonderen, für das Würzburger Musikleben im allgemeinen. Auch hier hat Direktor Strohm mutig eigene Bahnen beschritten. Der korporative Besuch von Theater und Konzert, den Heinrich K. Strohm ganz besonders begünstigt, trägt viel zur Volkskunstpflege bei. Die ebenfalls neu eingeführten „Blätter des Stadttheaters Würzburg", herausgegeben vom Stadttheater, lassen zuweilen eine schiefe Einstellung zur Kritik erkennen, die auch bei manchem der Künstler zutage getreten ist. — Was die Konzertveranstaltungen im allgemeinen anbelangt, so ist eine Verminderung festzustellen. An namhaften Künstlern hörten wir seit Weihnachten den Tenoristen Lorenz Wolff sowie die Pianisten Alexander Lászlo und Konrad Ansorge in eigenen Konzerten, dann die Geiger Adolf Schiering und Walter Davisson sowie den Cellisten Julius Klengel in Konservatoriumskonzerten. Ersterer spielte das Tschaikowsky-Konzert Op. 35 für Violine mit Orchester, letztere machten uns mit dem Konzert in d moll für Violine und Violoncell von J. Klengel bekannt. Direktor Dr. Zilcher, der die Konzertaufführungen des Staatskonservatoriums leitet, brachte u. a. seine Lustspielsuite „Der Widerspenstigen Zähmung" (Shakespeare) für 12 Instrumente, Liszts „Faust-Sinfonie" (Tenorsolo: Fritz Wolff), Mahlers Sinfonie No. 4 in G dur für Orchester und Sopransolo (Kammersängerin Tilly Cahnbley-Hinken) zur Aufführung; an Kammermusikwerken hörten wir in den Abonnementskonzerten des Konservatoriums Bruckners Quintett in F dur für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, Bullerians Sextett in Ges dur für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier. Ausführende waren Professoren des Staatskonservatoriums. Höchst erfolgreich betätigt sich Walter Kunkel (Staatskonservatorium) durch die Veranstaltung von Konzerten mit Werken alter Meister. In einem dieser Konzerte

lernten wir den überragenden Orgel- und Cembalospieler Günther Ramin kennen. Bevor steht ferner die Erstaufführung der „Liebesmesse“ von Hermann Zilcher, der im Juni auch die über unsere engeren Grenzen rühmlich bekannten Mozart-Konzerte in der Würzburger Residenz fortsetzen wird. Auffällig ist, daß auch in diesem Jahre das Würzburger Streichquartett (Konservatoriumsprofessoren) die so beliebten und fleißig besuchten Kammermusikabende nicht wieder aufgenommen hat. Wo liegt da die Hemmung? *Georg Thurn.*

*

Zeitz. Die zweite Hälfte der vergangenen Konzertsaison erstreckte sich diesmal im wesentlichen zeitlich nicht über Ende März hinaus und fand mit Ostern ihren Abschluß. Bedauerlicherweise hatten wir in letzter Zeit kein einziges Kirchenkonzert. Den Gipfelpunkt erreichte wieder der Konzertverein mit seiner vierten und fünften Aufführung. Die erstere brachte eine hier selten zu hörende Form der Kammermusik: Blasinstrumente mit Klavier. Das Gewandhausbläserquintett im Verein mit der Leipziger Pianistin Klara Winter bot köstliche Proben dieser besonderen Kunstgattung. Zum fünften (letzten) Konzert hatte der Konzertverein zur Mitwirkung die hiesige Singakademie verpflichtet, worüber ich bereits an anderer Stelle eingehend berichtet habe. Den beiden letzten Abonnementskonzerten des Stadtorchesters fehlte leider die Zugkraft, die sie normalerweise ausüben müßten. Obwohl hier nicht der Ort ist, den Gründen dieser Tatsache nachzuspüren, so darf doch nicht verhehlt werden, daß seitens des Orchesters nicht alles getan worden ist, was eventuell zu einer Hebung des Konzertbesuches hätte beitragen können. So war beispielsweise ein Sonderkonzert am Gedenktage der im Weltkriege Gefallenen ziemlich weit von einer dem Ernste dieses Tages entsprechenden würdevollen musikalischen Feier entfernt. Ein von der hiesigen Freien Volksbühne veranstalteter Kothe-Abend bot ungetrübte Freude. Von besonderem Reiz war auch ein Konzert des auf der Durchreise begriffenen russischen Balalaika-Orchesters. *Rudolf Winter.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Darmstadt. Das Schnurrbusch-Quartett brachte hier das II. Streichquartett in D dur von Julius *Klaas*-Auerbach zur Uraufführung. Das sorgfältig gearbeitete, in vier Sätzen schön angelegte Werk fand starken Beifall.

*

Köslin. Die Uraufführung des Chorwerkes „Nach Walhall“ von dem in Stettin lebenden Musikdirektor Richard Gabriel fand in Köslin statt. Gemischter und Männerchor, Orchester und Solostimmen vereinigten sich in großer Hingabe an das Werk unter Leitung des Komponisten. Als dichterische Idee liegt dem Werke die visionäre Erscheinung der Walküren zugrunde, die nach geschlagener Schlacht die toten Krieger zu neuem Leben erwecken und zu Roß nach Walhall geleiten. Außerordentlich geglückt ist die chormäßig sehr geschickt gestaltete, höchst gespannte Erwartung des Eingreifens einer höheren Macht, um das Elend des nachtbedeckten Schlachtfeldes zu bannen. Als Höhepunkt des melodienreichen Werkes erscheint das anschließende, erschütternd schöne Soloterzett der Walküren, die zu neuem Leben aufrufen. Das Werk klingt aus in einer Verklärung in Violin- und Harfenklängen, deren optische Wirkung, Höhe und Ferne, geradezu frappant ist. Dr. *Bernhard Ulrich.*

*

Neisse. Die Singakademie Stuckenschmidt e. V., Neisse, brachte nach Beethovens „Neunter“ in einer Saison Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“ mit bedeutenden Solisten, unter denen der Berliner Bariton Othmar Walsky stimmlich und vortraglich ganz besonders hervorstach, heraus, ein erfreuliches Zeichen von Kulturbetätigung im Grenzosten. Im Herbste plant der Verein zu seinem 80. Bestandsfeste unter seinem Chormeister Ernst Maier Brahms' Requiem zu singen.

*

Olmütz. Die „Olmützer Singgemeinde“ beschloß das zweite Jahr ihrer erfolgreichen Tätigkeit unter ihrem Führer Friedrich Weiser mit einer Motettenaufführung in der Mauritzkirche. Neben einer Motette von H. Schütz und einem Kantatenchor von V. Lübeck gab es auch eine Motette von Fr. Weiser selbst: „Herr, reich mir Deine Hand“, die erneut seine sichere Beherrschung der Form und des Tonsatzes dartut. Das dritte Jahr der Singgemeinde soll mit der Aufführung von Palestrinas „Missa Papae Marcelli“ eingeleitet werden.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Dr. Walter Kern: Das Violinspiel. Verlag Paul Knepler, Wien.

Eine geigentheoretische Broschüre, die nicht mehr sein will, als eine nützliche Anleitung für Dilettanten, die dem gefürchteten toten Punkt hilflos gegenüberstehen. Diese Einschränkung versteht man nicht ohne weiteres und hat wohl mehr den Sinn einer captatio benevolentiae. Denn ein geigerisches Hilfsbuch kann doch nur zweierlei: Entweder zweckmäßige Ratschläge geben, dann machen sie nicht Halt bei dilettantischen Zielen, oder es gibt unzweckmäßige, dann taugen sie für den Amateur noch weniger als für den unter ständiger Kritik und Anregung stehenden Berufsmusiker. Wir halten überhaupt eine solche Scheidung für verfehlt, weil für die musikalische Auszeugung eines Menschen die Grundveranlagung bestimmend ist, nicht aber das mehr Zufällige der Berufswahl, die oft unter Zwang oder in Ueberschätzung einer Nebenanlage erfolgt. Man kennt fabelhafte, mittelmäßige und traurige Dilettanten und auch Berufsmusiker, welche dieselben mehr oder weniger schmückenden Beiwörter verdienen. Nein, technische Hilfsbücher schreibt man für die ernst strebenden Musiker aller Alters- und Könnenstufen, welche daneben instrumentalistisch des sicheren Bewegungsinstinktes entbehren. Und wenn man im toten Punkt nicht die schicksalgezogene Grenze sehen will, sondern eine durch angepaßte Behandlung zu behebende Hemmungserscheinung, dann muß man vom Funktionellen aus erkennend dem Tiefenproblem sich zu nähern versuchen. Abseits von der uns irrig scheinenden Zielstellung ist die Broschüre flüssig und jedermann verständlich geschrieben und auch die darin enthaltenen Zeichnungen sind ihrer Klarheit wegen lobenswert. Bemerkt sei noch, daß die Schrift schon 1924 erschienen ist. *H. S.*

*

Von deutscher Tonkunst, eine Auslese aus dem musikalischen Schrifttum herausgegeben von Dr. Oskar Kaul, bei R. Oldenbourg, München und Berlin.

Das hübsch ausgestattete Büchlein enthält eine Anzahl gut ausgewählter musikalischer Schriften, teils von Musikern selbst, teils von Musikschriftstellern (wir begegnen u. a. den Namen Luther, Wackenroder, E. Th. A. Hoffmann, Schumann, Spitta, Wagner), die der Musikfreund in dieser Zusammenstellung gerne lesen wird.

*

Rudolf Racky: Die Technik des Klavierübens, im Selbstverlag des Verfassers in Frankfurt a. M.

Das schmale Bändchen enthält in konzentriertester Form systematisch geordneten Uebungsstoff der Grundformen des Klavierspiels.

*

Jahrbuch 1926 der Vereinigung der Theaterfreunde für Altenburg und Umkreis, bei Pierersche Hofbuchdruckerei St. Geibel & Co. in Altenburg.

*

Alfred Baresel: Das Jazz-Buch, Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke mit besonderer Berücksichtigung des Klaviers; bei Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Riga-Berlin.

Ich muß gestehen, Alfred Baresel hat mir imponiert; denn was er hier geschrieben hat, ist die *absolut modernste* und eigentlich *einzig zeitgemäße Kompositionslehre!* Dazu hat sie alle sonstigen Vorzüge: sie ist kein dickes Buch, ganz im Gegenteil, daher auch nicht teuer, leicht zu kapieren, von streng systematischem Aufbau und verrät alle die feinen Regeln, Finessen und Tricks des goldenen Handwerks der Jazz-Komposition. Und besonders für uns Musiker bedeutet das Buch eine Offenbarung! Wie mancher, der gänzlich verkehrt erzogen wurde und dem prähistorische Begriffe wie Sonate oder gar Fuge noch im Gehirn und Blut spuken, hat sich nicht vergeblich bemüht, im stillen Kämmerlein einen flotten Shimmy zu schreiben; und was herauskam, trug eben immer noch die bekannten, fatal klassischen Züge, er mochte sich anstellen wie er wollte. Er greife nun zu diesem Buch, und in kurzer Zeit wird es ihm gelingen, auf den neuamerikanischen Parnaß zu kommen, allwo statt der langweiligen Musen und Grazien Tillergirls zu sehen sind, die nicht nach der simpeln Flöte des faden Apollo, sondern nach Paul Whitemans glorioser Jazz-Band die Beine schlenkern. Aber auch solchen Kompositionslüsternen, deren natürliches Musikempfinden noch auf keinem Konservatorium durch Bach und Beethoven (bisher fast unheilbar) verdorben wurde, kann das Buch wärmstens empfohlen werden; denn auf keinem anderen Wege gelangen sie ohne jegliche Umschweife so

direkt ans Ziel. Möge das Buch also in recht viele Hände kommen, insbesondere an Konservatorien und Musikhochschulen obligatorisch werden, und in kurzer Zeit wird unsere heutige Musik aus der Krise heraus sein und neuer Blüte entgegengehen! *A. N.*

Musikalien

B. Schneider-Kranz: Wendische Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Bernhard Schneider: 33 obersächsische Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Ebenda.

Beide Hefte enthalten eine Reihe hübscher Volkslieder mit wohlklingendem unterlegtem Klaviersatz, der bei dem ersten Heft allerdings nicht die für diesen Fall zu bevorzugende Einfachheit wie bei dem zweiten hat.

*

Max Reger: Sonate c moll für Violine und Klavier Op. 139 in neuer Ausgabe von Ossip Schnirlin. N. Simrock-Verlag, Berlin und Leipzig.

*

Sängersprüche für Männerchor. Bei Rob. Forberg, Leipzig.

*

Hans Joachim Moser: Minnesang und Volkslied, 30 altdeutsche Liedweisen des 11.—16. Jahrhunderts für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung versehen. Verlag Carl Merseburger, Leipzig.

Der Herausgeber hat die schönen alten Weisen aus fünf Jahrhunderten in moderne Notation mit ebensolcher Klavierbegleitung übertragen, um sie so der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Voraus gehen zu den einzelnen Liedern kurze geschichtliche Anmerkungen. Alles dies geschah mit viel Sorgfalt, so daß der vorliegende Band hoffentlich viel Freunde findet. *A. N.*

*

Der Verlag *Chr. Friedrich Vieweg* G. m. b. H. Berlin-Lichterfelde hat aus Anlaß des 100. Todestages Karl Maria von Webers eine Anzahl dessen Werke für den praktischen Gebrauch neu herausgebracht: „Es blinken so lustig die Sterne", Chor aus „Preciosa" für verschiedene Chorbesetzungen und Begleitung; den „Jägerchor" aus „Freischütz", beide eingerichtet von Gustav Hecht. Für gemischten Chor: „Judäa, hochgelobtes Land", „Der du von dem Himmel bist" und „Mein Schatz der ist auf die Wanderschaft hin". Die Jubelouvertüre für 4 Violinen und Klavier 4hdg. (Tschauder); Menuetto und Mazurka für 3 Violinen, Violoncello, Triangel und Tamburin (Hecht); Aufforderung zum Tanz für 3 Violinen, Violoncello und Klavier (Koehler-Wümbach) und die Freischütz-Ouvertüre für Streichquartett, Flöte, Harmonium und Klavier (Hecht). *A. K.*

*

Das Jahr in Liedern. Eine Sammlung alter und neuer Weisen für Kirchen-, Jugend- und Schulchöre. Zwei- und dreistimmig gesetzt von Ernst Scharfe und Adolf Strube. Verlag Carl Merseburger, Leipzig.

Diese Sammlung verdient weiteste Verbreitung, da sie nur bestes Liedgut aus den letzten vier Jahrhunderten erhält. Auf gute Sangbarkeit ist Bedacht genommen. *A. K.*

*

Martin Frey: Acht Tanzspiele für Klein und Groß, Op. 72. Verlag Carl Merseburger, Leipzig.

Reizvolle Liedlein für Vortrag und Aufführung in Schule und Haus. (Tanzanweisungen vom Turnlehrerinnenseminar zu Halle a. S.) *A. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Im Frühjahr 1927 wird die *Städtische Oper* in *Berlin* eine zyklische Aufführung von *Mozarts* Opern bringen.

— Die *Hellerauer Schule* bereitet für die nächste Spielzeit die Aufführung von „König David", sinfonischem Psalm für gemischten Chor, Orchester und Soli von *Honegger*, in szenischer Form vor; das Schwergewicht wird auf die chorischen Massenszenen in tänzerischer Form gelegt.

— Die *Festspiele* der *Bayerischen Staatsoper*, bei denen nur Werke von Richard Wagner und Mozart zur Aufführung gelangen, werden diesmal vom 1. August bis zum 5. September abgehalten. Generalmusikdirektor Prof. *Knappertsbusch* hat die musikalische Gesamtleitung.

— Der I. Kongreß der *Deutschen Gesellschaft* für *Stimm- und Sprachheilkunde* (und Phonetik) findet in der ersten Augustwoche in *München* statt.

— Die Stadt *Bonn* wird im Frühjahr 1927 zu Beethovens 100. Todestag ein großes *Beethoven-Fest* veranstalten. Generalmusikdirektor Fritz *Busch* ist eingeladen worden, im Rahmen dieses Festes die Neunte Sinfonie zu dirigieren.

— Am 23. und am 24. Juni tagt in *Lübeck* ein *internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß*. An musikalischen Veranstaltungen werden Kantaten von Buxtehude und Tunder, sowie ein Kammermusikabend geboten.

— In *Paris* ging an der Großen Oper zum ersten Mal seit 1914 Rich. *Straußens* „Salome" über die Bühne. Der Erfolg war außerordentlich; in der Titelrolle glänzte Geneviève Vix.

— Die Hamburger Pianistin Edith *Weiß-Mann* hatte mit einem Cembalo-Abend dort starken Erfolg.

— Gustav *Lewins* „Lustspielouvertüre" fand bei ihrer Aufführung in Aachen durch Dr. P. Raabe warme Aufnahme bei Publikum und Presse.

— „Deutsche Tänze", ein Orchesterwerk des Leipziger Komponisten Otto *Wittenbecher* (Op. 21), ist soeben von Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe (Aachen) zur Wiedergabe in der kommenden Saison angenommen worden. Auch in Weimar und Oslo stehen Aufführungen des im Verlage von Rob. Forberg in Leipzig erscheinenden Werkes bevor.

— Ernst *Roters* wurde eingeladen, in *Paris* mit dem Orchestre philharmonique seine „Sinfonische Suite" für Klavier und Orchester zu spielen. Im gleichen Konzert wird ein neues Orchesterstück von Roters, „Carnaval", zur Uraufführung gebracht werden.

— Karl *Hasses* neues Orchesterwerk „Vorspiel für großes Orchester" ist von S. v. Hausegger zur Aufführung in München angenommen worden.

— Wilhelm *Furtwängler* hat die Komposition eines Klavierkonzertes vollendet, das in der kommenden Saison in der Berliner Philharmonie zur Uraufführung gelangt.

— Erich Wolfgang *Korngolds* neue Oper „Das Wunder der Heliane", deren Dichtung nach einem Mysterium Hans Kaltnekers von Hans Müller herrührt, wird vor der Wiener Aufführung in Hamburg im neuerbauten Opernhause im Rahmen einer zyklischen Vorführung sämtlicher musikalischer Bühnenwerke Korngolds zur Uraufführung gelangen.

— Der dänische Komponist J. L. *Emborg* hat eine heitere Oper „Das goldene Geheimnis" vollendet, der Text stammt von Anton Rudolph (Karlsruhe).

— Der Männergesangverein Frohsinn (über 100 aktive Sänger) in *Schmalkalden* beschloß einstimmig, zu Ehren seines Chorleiters den Namen *„Leipoldscher Männerchor Frohsinn"* zu führen, um dadurch den Namen des verdienten Chormeisters, Herrn Musikdirektor und Komponisten Bruno *Leipold*, dauernd mit dem Verein zu verbinden.

— Franz *v. Vecsey* hat nach zehnjährigem Fernsein von seinem Vaterlande jetzt in Ungarn unter großen Triumphen eine Tournee von 14 Konzerten absolviert. Der Künstler hat sämtliche Einnahmen seinen notleidenden Landsleuten zur Verfügung gestellt.

— Die *Hamburger Philharmoniker* machen, nachdem in diesem Jahre die Bayreuther Festspiele ausfallen, eine größere Tournee über Skandinavien nach Island unter Leitung des isländischen Dirigenten Jón *Leifs*. In 15—20 Konzerten werden Werke von Händel bis zu den modernen deutschen Meistern zu Gehör gelangen. Leifs, geb. 1899, in Deutschland ausgebildet, und hier seit 10 Jahren ansässig, hat sich durch seine Konzerte in Deutschland sowie durch seine Pionierarbeit für deutsche Musik und deutsche Kultur einen geachteten Namen erworben.

— Käte *Hyprath*, eine Schüngeler-Schülerin, errang in Hagen durch ihr feinsinniges Mozart-Spiel unter Generalmusikdirektor Weisbach viel Beifall.

— Irene *Eden* wurde von der Berliner Staatsoper an das Wiesbadener Stadttheater engagiert.

— Als Nachfolger des kürzlich verstorbenen Klavierpädagogen an der württ. Hochschule für Musik, Paul Otto Möckel, wurde Walter *Rehberg* berufen.

— Otto *Volkmann*, der städtische Musikdirektor von Osnabrück, ist vom Magistrat der Stadt beauftragt worden, die musikalische Oberleitung im Stadttheater für die nächste Winterspielzeit zu übernehmen. Er behält die ihm im übrigen obliegenden Aufgaben, die Leitung der städtischen Sinfoniekonzerte, der Chorkonzerte des Musikvereins und des Lehrergesangvereins sowie die Leitung des städtischen Konservatoriums und Musikseminars bei.

— Der Theaterkapellmeister Rich. *Richter* aus Kiel wurde als Nachfolger Hans Weisbachs zum städt. Musikdirektor und zugleich als musikalischer Oberleiter der *Hagener* Oper auf drei Jahre verpflichtet.

— Kammersänger Karl *Stolzenberg* wurde als erster Gesangsmeister der Meisterklasse an das Sternsche Konservatorium in Berlin berufen.

— Die Intendanz der *Vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg* (Dr. Saladin Schmitt) hat wegen des Weggangs von Dr. Friedrich Schramm als Oberspielleiter an die Düsseldorfer Oper den Oberregisseur der Städtischen Oper Berlin, Dr. Alexander *Schum*, als Oberspielleiter berufen. Gleichzeitig wurde die hochdramatische Sängerin derselben Bühne, Bella *Fortner-Halbaerth*, für das gleiche Fach nach Bochum-Duisburg verpflichtet.

— Alois *Mora*, der Oberspielleiter der Dresdner Staatsoper, hat wegen tiefgehender Unstimmigkeiten mit dem Generalmusikdirektor Fritz Busch seine sofortige Entlassung erbeten und erhalten.

— Kapellmeister Ludwig *Leschetizky* von Chemnitz ist dem Opernhause in Königsberg i. Pr. verpflichtet worden.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Roffredo *Caetani*: „Hypatia" am Nationaltheater in Weimar.
Manuel *de Falla*: „Die Vogelscheuche" (Ballett).
Friedrich *Wilckens*: „Don Morte" (Ballett), beide an der Staatsoper in Berlin (Oper am Königsplatz).
Leos *Janaczek*: „Katja Kabanowa" an der städtischen Oper in Berlin (reichsdeutsche Uraufführung).
Mario *Castelnuovo-Tedesco*: „La Mandragola" am Teatro la Fenice in Venedig.
Eduard *Chiari*: „Der Mantel der Assunta".
Viteslav *Novak*: „Großvaters Vermächtnis", beide am Brünner Stadttheater.

Bevorstehende Uraufführungen:

Jan *Brandt-Buys*: „Traumland".
Paul *Graener*: „Hanneles Himmelfahrt".
Paul *Hindemith*: „Cardillac".
Othmar *Schoeck*: „Penthesilea", sämtlich an der Dresdner Staatsoper in der nächsten Spielzeit.
Arnold *Schönberg*: „Gurrelieder" (in der szenischen Bearbeitung von Franz Ludwig Hoerth).
Kurt *Weill*: „Palace Royal", beide an der Berliner Staatsoper in der nächsten Spielzeit.

Konzertwerke

Stattgefundene Uraufführungen:

Karl *Hasse*: Streichtrio Op. 32 in Mannheim.
Karl *Hasse*: „Frische Fahrt" (Eichendorff) für Männerchor, Tenorsolo und Orchester in Stuttgart.
A. *Honegger*: „König David" (Chorwerk) in Düsseldorf (reichsdeutsche Uraufführung).
Georg *Kiessig*: „Nachtmusik" in drei Sätzen für Orchester in Sondershausen.
Georg *Kiessig*: „Bläserquintett" Op. 38 in Leipzig.

GEDENKTAGE

— Am 2. Juni wurde Paul von *Jankó*, der Erfinder der Janko-Klaviatur, 70 Jahre alt. Jankó, der Naturwissenschaft und Musik in Wien studierte, kam infolge der geringen Spannweite seiner Hand dazu, eine neue Klaviatur zu konstruieren, die es ermöglichte, auf heutigen Klavieren unmögliche Griffe mühelos zu bewältigen. Diese Klaviatur besteht aus sechs Manualen, doch ist jeder Hebel mit je einer Taste in jeweils drei Manualen vertreten. Die Neuerung rief anfänglich Begeisterung hervor, doch konnte sie sich nicht durchsetzen; indessen zählt sie immer noch einen Kreis überzeugter Anhänger, die im Jahr 1905 zur Gründung eines Jankó-Vereins in Wien schritten. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß sich das Interesse Jankós Erfindung wieder mehr zuwendet, als es gegenwärtig der Fall ist.

— Auf den 15. Juni fällt der 60. Geburtstag des englischen Komponisten Charles Wood. Seit 1888 an der Universität Cambridge tätig als Musikvereinsleiter und Dozent für Theorie schuf er eine Reihe Chöre und Lieder.

— Am 18. Juni 1726 starb in Paris Michel Richard *Lalande*, Sohn eines Schneiders und einstiger Hofmusikintendant Ludwigs XV., welcher 60 Motetten von ihm 1729 in Prachtausgabe drucken ließ.

— Am 24. Juni 1826 wurde Theodor *Formes*, der einstige ausgezeichnete Tenor, zu Endenich geboren. Er war Mitglied der Bühnen von Wien, Mannheim, Berlin und unternahm mit seinem Bruder Carl (Bassist) Kunstreisen in Amerika. Am Schluß seines Lebens fiel der Gefeierte, für den Taubert und Dorn Rollen geschrieben hatten, in Irrsinn.

TODESNACHRICHTEN

— Am 23. Mai verschied Kammersänger Nicolaus *Rothmühl* im Alter von fast 70 Jahren. Der Verstorbene war an einer Anzahl deutscher Bühnen als geschätzter Tenor tätig, bis er in den Lehrkörper des Sternschen Konservatoriums in Berlin eintrat, wo er 24 Jahre lang eine erfolgreiche Tätigkeit als Leiter der Gesangsausbildungsklasse und Opernschule tätig war.

— In Berlin starb 73 Jahre alt der Geiger Kammervirtuos Florian *Zajic*. Geboren in Böhmen als Sohn armer Eltern besuchte er mit Hilfe von Stipendien acht Jahre lang das Konservatorium in Prag. Seine erste Anstellung war im Theaterorchester von Augsburg, später war er als Konzertmeister in Mannheim, Straßburg und Hamburg tätig. Seit 1891 gehörte er als Violinlehrer dem Sternschen Konservatorium in Berlin an.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die Neuübersetzung von *Gounods* „Margarethe" (Faust) durch Generalmusikdirektor Gustav *Brecher*, die bereits in Leipzig und in Köln außerordentliche Anerkennung gefunden hat, ist soeben von Ed. Bote & G. Bock, Berlin W. 8, zum Druck und Bühnenvertriebe erworben worden.

— Friedrich *Klose*, der bekannte Komponist, schreibt gegenwärtig ein Werk über seinen einstigen Lehrer Bruckner.

— Der *Oesterreichische Musikerverband* hat über das *Wiener Stadttheater* die Musikersperre verhängt.

— Der neueste Auktionskatalog von K. E. Henrici bietet ein Manuskript von Rich. *Strauß* an, eine Vertonung des Liedes „Für fünfzehn Pfennige" aus des Knaben Wunderhorn, mit der humorvollen Schlußanmerkung: „Wem's musikalisch nicht wertvoll genug ist, mag sich seinen Abendkäs für fünfzehn Pfennige drein einwickeln! Der Tondichter!"

— Zur Regelung der Theaterfragen in Mecklenburg-Schwerin hat man beschlossen, dem Kultusminister einen Generalintendanten an die Seite zu stellen. Als erster Generalintendant wurde Dr. Ludwig *Neubeck* (Braunschweig) berufen.

— Der bekannte Geiger Fritz *Kreisler* wurde in Paris anläßlich eines Konzerts zum Offizier der Ehrenlegion ernannt.

— Der *Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker* hielt vom 3.—5. Mai seine Vertreterversammlung in Darmstadt ab.

— Der italienische Staat hat das Geburtshaus Gaetano *Donizettis* in Bergamo zum „Nationaleigentum" Italiens erhoben.

— In *Koblenz* haben die Stadtverordneten beschlossen, das Stadttheater zu schließen und das städt. Orchester aufzulösen.

— Franz *Werfel* hat nun eine zweite Verdi-Oper „Signor die Boccanegra" für die Bühne bearbeitet.

— Die Ausfuhrstatistik des deutschen Musikalienhandels, die nach Doppelzentnern rechnet, weist eine Gewichtszunahme gegen das Vorjahr von 10 749 auf 12 387 Doppelzentnern auf.

— *II. Münchner stimmpädagogischer Ferienkurs* (15.—17. Juli 1926): Atem-, Sprech- und Singtechnik, Vortrag, Sprach- und Stimmstörungen, Schulgesangmethodik. Näheres durch den Kursleiter Anton *Schiegg*, München, Balanstr. 14.

— Richard *Strauß* hat dem griechischen Präsidenten, General Pangalos, Vorschläge gemacht, wie *Athen* durch Einrichtung von musikalischen Festwochen ein internationales Zentrum für die Musik werden könne. Der Präsident hat versprochen, den Straußischen Ideen seine volle Unterstützung zu leihen.

* * *

Berichtigung. In den Aufsatz „Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte" von Dr. W. Georgii, Heft 14, hat sich ein sinnstörender Druckfehler eingeschlichen. Von dem Klavierkonzert des Engländers C. Scott soll es heißen, es sei — bildlich gesprochen — arm an Handlung, allzu „zuständlich" (nicht „verständlich").

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 19

Einiges zur Geschichte, zum Charakter und zur Bedeutung der taktwechselnden deutschen Volkstänze

Von GEORG SEYWALD, Mainburg (Niederbayern)

In Heft 1 des VIII. Jahrganges der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" (1925) hat Anton Bauer die Melodien „Vierzig bayerischer Tänze" mitgeteilt, welche das Interesse durch ihren merkwürdigen Rhythmuswechsel im gleichen Tanzabsatze stark fesseln. Das Charakteristische dieser Tanzmelodien, welche heute noch in Niederbayern und in der Oberpfalz bekannt sind und nach denen man in den Handschriften der Dorfmusiker suchen muß, ist, wie gesagt, die Verquickung bezw. der Wechsel zwischen geraden und ungeraden, zwei- und dreiteiligen metrischen Werten ($^2/_4$, $^3/_4$) im gleichen Tanzabsatze.

Bauer hat sich mit seiner Mitteilung des Materials — mehr wollte er nicht geben — das Verdienst erworben, die Musikwissenschaft[1] auf wertvollstes, bis heute ziemlich brachliegendes altes deutsches Volksgut, das der historischen und psychologischen Erforschung interessante und wichtige Fragen stellt, hingewiesen zu haben.

Nachstehend soll durch Beleuchtung einiger Beispiele aus Bauers „Mitteilung" gezeigt werden, worin der „wissenschaftliche" Wert dieser Tanzmelodien ruht und zu welchen Problemen ihr Studium führt.

Als Ausgangspunkt sei Beispiel 2 gewählt. Es muß betont werden, daß die metrische Aufzeichnung dieser Melodie (dasselbe gilt von allen ähnlichen Beispielen!) durch Bauer nicht sinngemäß ist. Diese Tänze erfordern an den Stellen in zweiteiligen metrischen Werten nicht den $^4/_4$, sondern den $^2/_4$-Takt. (Siehe die Bemerkung Bauers in A. I und II seiner Einleitung, wo er von Polka- (!) und Walzerschritten (Tanzausführung) schreibt. Die Polkamelodien werden immer im $^2/_4$-Takt aufgezeichnet. Doch ist nicht zutreffend, daß bei den „geraden" Takten Polka getanzt wird. Die Tanzausführung ist an diesen Stellen ein „Dreher", welcher zumeist im $^2/_4$-Takt, vereinzelt im reißenden $^3/_8$-Takt — Triolen! — notiert wird.

Eine sinngemäße Notierung dieser Melodie hat zu lauten:

Oberpfälzer Bauerntanz

1.





Nunmehr wird das Formgesetz dieses Tanzes sofort offenkundig: der Taktwechsel erfolgt immer in Abständen von zwei Takten, wir haben einen „*Zwiefachen*" vor uns. Sehr zu beachten ist, daß der Taktwechsel im zweitaktigen Abstand für die Oberpfälzer Bauerntänze aus der Gegend von Waldmünchen typisch ist.

Das nächste Beispiel ist ein „*Einfacher*" (der Taktwechsel erfolgt immer nach einem Takte). Tänze solcher Formung waren noch vor 100 Jahren auch in der *Rheinpfalz* (am Westrich) bekannt, wie die Tanzmelodie, welche Böhme in seiner „Geschichte des Tanzes" (II. Bei. 294) als „Alter Volkstanz aus dem Westrich" anführt, belegt:

In Niederbayern heute noch bekannt. Um 1820 noch in der Rheinpfalz bekannt.

2.



Außerdem gab es ehedem noch „*Dreifache*": der Taktwechsel erfolgte nach drei Takten. Ein derartiger Tanz soll gewesen sein: „Ein seidenes Fürta (Schürze)". Leider ist die Melodie dieses Tanzes vollständig verloren gegangen. Der poesielose Text des Tanzliedes ist erhalten. Sein Rhythmus lautet:



Ferner sind noch „Vierfache" erhalten, Taktwechsel nach je vier Takten.

---

[1] Aber nicht nur das Interesse der Musikwissenschaft, sondern auch jenes der Komposition (Tanzmusik!) fesseln diese Tänze.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich, daß die meisten taktwechselnden Volkstänze einen ganz straffen formalen Aufbau zeigen. Es gibt unter ihnen Einfache, Zweifache, Dreifache und Vierfache.

Neben diesen symmetrisch ziemlich geschlossenen und darum leichter eingängigen Tanzweisen existieren aber viele ganz bizarrer Gestaltung, die wiederum eine Verschmelzung von „Zwei"- mit „Dreifachem" usw. darstellen. Die Ausführung dieser Tänze verlangt natürlich vom Tänzer wegen der reichen rhythmischen Modifikation straffste Konzentration. Man betrachte Bei. 21. Bei diesem Tanze bilden zwei Walzer- und drei folgende Drehertakte einen Absatz. Diese Tanzform hatte ursprünglich ihre Heimat im Altmühltal[1] und hieß „Riedenburger". Außerdem spielte ehedem noch eine große Rolle der „Schamertaler" (aus dem Schambachtale bei Eichstätt stammend), welcher vier Walzer- mit drei Drehertakten verquickte. Aus diesen Grundformen sind alle übrigen „Varietäten" dieser Tänze abzuleiten.

Nunmehr vergleiche man Notenbeispiel 1 dieser Darlegungen mit folgendem „Altböhmischen Nationaltanz":



Es ergibt sich, daß beide Melodien nicht nur im Rhythmus, sondern auch fast ganz (unwesentliche Unterschiede!) in der Melodie übereinstimmen.

Die Aufzeichnung dieses „altböhmischen Nationaltanzes" findet sich erstmals in Webers „Lehrbuch der Harmonie" (Prag 1830). Auch Alfred Waldau („Böhmische Nationaltänze", Prag 1859) und Johann Neruda erwähnen diesen Tanz. Sein tschechischer Name lautet „Talian", bedeutend „Italiener". Woher der merkwürdige Name?

Waldau schreibt Seite 14 ff., daß die böhmischen Volkstänze ihre Namen vom Inhalt des begleitenden Tanzliedes, von dem in ihnen veranschaulichten, nachgeahmten Gegenstande oder von dem Orte ihrer Entstehung herleiten. Dieser Tanz wäre also dann *italienischer Abstammung*, was aber nicht stimmt; denn es gibt keine taktwechselnden italienischen Volkstänze[2]. Das Rätsel des Namens ist leicht zu lösen. Bekanntlich war in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert, in Italien seit dem 16. Jahrhundert die Tanzmanier beliebt, die im geraden Takte stehende Melodie des Vortanzes (Schreittanz) in einem gegenübergestellten Nachtanz in ungeradem Takte (Springtanz) zu bringen. Diese zweiteiligen Tänze, welche in Deutschland bis ins 14. Jahrhundert zurück zu verfolgen sind — Beweis ein „Salzburgisches Minnelied" von 1392 —, starben in Deutschland im 17. Jahrhundert mehr und mehr aus. In Italien erhielten sie sich länger. Deshalb bezeichneten die Tanzmeister des 18. und 19. Jahrhunderts diese Tänze als „italienische Tanzmanier", obwohl sie europäisches Gemeingut waren. Die böhmischen Tanzmeister nun haben in dem obenstehenden „Talian" sicher ein Abbild dieser italienischen Tanzmanier erblickt und ihn darum so genannt. Das dürfte durchaus keine Hypothese sein.

Der Name „Talian" („Italiener") deutet darauf hin, daß dieser Volkstanz *nicht* slawischem Volksempfinden entsprungen ist, sondern vom Slawentum übernommen wurde. Und zwar handelt es sich hier um die Uebernahme eines alten oberpfälzischen Bauerntanzes durch die Tschechen, dessen *Urform*, wie sie Kapellmeister Max Kunz im 27. Band der Zeitschrift „Cäcilia" (1848) mitteilt, lautet:



Nun vergleiche man gründlich dieses Beispiel mit dem „Talian". Die Ergebnisse sind folgende: der Rhythmus des „Talian" ist gleich mit dem ersten Takte ein bestimmterer, körperlicherer.

Der „Talian" hält im Gegensatz zum „Oberpfälzer" das Formprinzip des I. Teiles konsequent auch im II. Teil bei. Der „Oberpfälzer" zeigt im II. Teil die typische altbayerische Singmanier, nämlich das „Juchzen" auf dem leichten Taktteil („unnatürliches" Markieren desselben). Der Rhythmus des „Talian" ist im II. Teil symmetrischer, gleichmäßig fließend; er ist daher weniger schroff, weniger plastisch, aber mehr musikalisch.

Unzweifelhaft ist der „Oberpfälzer" den musikalischeren Tschechen vermittelt worden. Diese haben ihn umgewandelt und in dieser *neuen* Form gelangte er wieder nach Altbayern zurück und erhielt sich *so* hier bis heute. (Siehe Notenbeispiel 1.)

[1] Bayern. Siehe Beispiel 21.

[2] NB. Taktwechsel im gleichen Tanzabsatze.

Der „Talian“ geht also in seiner Urform auf einen deutschen Volkstanz zurück. Damit wird die von Waltershausen[1] vertretene Hypothese, die altbayerischen taktwechselnden Volkstänze seien unter slawischem Einfluß entstanden (auch Böhme, I. Seite 194, meint ähnliches), hinfällig. Wäre diese Hypothese richtig, dann müßten doch mehr böhmische Volkstänze den Taktwechsel aufweisen.

Mir sind nach deren gründlichem Studium nur noch zwei solche böhmische Tänze bekannt: der Vosńák und folgender von Ambros in Band III (1868) seiner „Geschichte der Musik“ (Seite 381) aufgezeichnete, den er in seinen Knabenjahren in der Prager Gegend hörte und der dann später von der „Polka“ usw. verdrängt wurde:

5. NB![2]

NB! I. II.

NB!

Auch die Tatsache, daß sich die taktwechselnden Volkstänze bei den Tschechen im 19. *Jahrhundert* (Erwachen des Nationalbewußtseins!) *nicht* in *reicherer Anzahl* behaupten konnten, spricht sehr *gegen diese Hypothese.* Dagegen kennen auch die heutigen Volkstänze der *Sudetendeutschen* den Taktwechsel *sehr häufig.* Zweifellos richtig ist, daß die Tschechen solche Tänze von den Deutschen übernahmen und umgestalteten. Man vergleiche hiezu das letzte Notenbeispiel (Anfang) mit Beispiel 19 (Takt 13). Damit ist der Beweis hiefür erbracht.

Weiterhin: Wären diese deutschen Volkstänze slawischen Einflüssen entsprungen, dann müßten doch auch die *polnischen* Volkstänze den Taktwechsel, dann müßten ferner die *tschechischen* Volkstänze *vor* 1800 den Taktwechsel kennen, was beides aber *nicht* zutrifft.

Dagegen weisen altenglische Volkstänze aus dem 17. Jahrhundert den Taktwechsel auf.

Abgesehen davon, daß der Taktwechsel im *deutschen Liede* des 16. Jahrhunderts eine ziemlich häufige Erscheinung ist, lassen sich taktwechselnde Volkstänze in Deutschland weit zurück verfolgen. Folgende Beispiele dienen als Belege.

[1] Operndramaturgische Studie „Orpheus und Eurydike“ (S. 11).

[2] Alle Takte mit NB. sind metrisch falsch notiert, müßten eigentlich 1/4 statt 1/8 sein.

6.

Das ist ein „Alter Tanz der *Kachelsberger Bauern* unfern Straßburg um 1780.

7. Solo

Die Bau-ern von St. Pöl - ten, da-

Chor

zu die ganz Ge - mein: Wie - da-

Solo

ho - da - hey! die rit - ten auff ein

Hoch - - zeit, war we - der groß noch

Chor

klein! Wie - da - ho - da - hey!

Es ist ein Bauerntanz aus Oesterreich (unfern Wien) aus dem 16. Jahrhundert.

8. Kuhreigen (Der Simmentaler), Schweizer Volkstanz

I. II.

Dieser Tanz findet sich in Heckels Lautenbuch 1562, Seite 77.

Max Kunz hat also recht, wenn er in Band 27 der Zeitschrift „Cäcilia“ (1850) schreibt, daß diese Tänze wohl älter sind als „Taktstrich und Taktstock“. Gewiß, diese Tänze wurzeln in der *vormetrischen Epoche.* Was in ihnen zur straffen Periodik und zur latenten Liedform drängte, das war der mit polternder Entschiedenheit sich behauptende Rhythmus der Tanzbewegung. Diese Tänze in ihrer Verbindung von zwei- und dreiteiligen

metrischen Werten sind jene ursprüngliche Tanzform, aus der sich später durch Loslösung und Gegenüberstellung die Form des Vor- und des Nachtanzes ergab. Folgender schwäbische Volkstanz zeigt beides:



Fassen wir also das über die Abstammung dieser Tänze Gewonnene zusammen, so ergibt sich, daß taktwechselnde Volkstänze in Deutschland eine uralte Erscheinung sind, während sie bei den Tschechen erst um 1800 auftauchen, im polnischen Volkstanze überhaupt unbekannt sind; daß in der *älteren Zeit* solche Tänze nicht vom altbayerischen Volksstamme (Niederbayer, Oberpfälzer) allein, sondern daß sie sich ehedem der liebevollen Pflege gerade bei Volksstämmen auch erfreuten, *die* mit den *Tschechen in gar keiner*, weder *innerer noch äußerer* Beziehung standen (Schwaben, Schweizer, Elsässer, Rheinpfälzer, Westfäler); daß sich diese Tänze im altbayerischen Volksstamme, dem man einen *wesentlichen* slawischen Einschlag nicht nachweisen kann, siegreich bis auf den heutigen Tag behaupteten, während sie bei den Tschechen nur — und zwar in ganz geringer Zahl — eine ganz kurze Lebensdauer hatten, um alsbald von den spezifisch slawischem Volksgeiste entsprungenen böhmischen Nationaltänzen (Polka) verdrängt zu werden; daß die Namen[1] der *deutschen Tänze* nicht auf fremdländische, sondern auf bodenständige Abstammung (siehe Bauer) hinweisen, während der Name des tschechischen „Talian" („Italiener") eine andere Deutung erfordert; daß die Tschechen einzelne solcher Tänze von den Deutschen übernahmen, umgestalteten und daß diese Neugestaltung in der Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder nach Altbayern gelangte.

Die Hypothese, slawischer Volksgeist sei die Urkraft dieser Tänze und darum sei ihr merkwürdiger Rhythmus für die Böhmen charakteristisch, wird damit unhaltbar. Noch deutlicher erhellt dies die Tatsache des Vorhandenseins ähnlicher Tanzrhythmen im altenglischen Volkstanze. Ihr Rhythmus, weniger fließend und symmetrisch, weniger automatisch und passiv, weniger gebunden und musikalisch, dagegen mehr schroff und plastisch, mehr kraftbewußt und aktiv, mehr frei und lebensvoll, deutet auf germanischen Ursprung.

[1] Die Namen entstammen der bäuerlichen Anschauungswelt.

Man gehe nur die mitgeteilten Tanzmelodien durch und es wird einem auch sofort der süddeutsche Charakter dieser Tänze klar. Ihr *Dialekt* ist uns vertraut durch die „Ländler", „Dreher", „Jodler" und „Schnadahüpfel'n". Das „explosive" Herausheben (oftmals Zerlegung in Unterwerte) des schweren Taktteiles trägt der süddeutschen Tanzmanier, beim Tanzen zu klatschen und zu stampfen, Rechnung. Das grelle „Hinaufsingen" der Süddeutschen gegen den leichten Taktteil hin (Tritonus, Septensprünge) finden wir in vielen dieser Melodien ausgedrückt. Die Periodik dieser Melodien ist straff und beruht wie die des Ländlers auf der sequenzenartigen Wiederholung sehr kurzer und eindringlicher Motive. Die reine Durmelodik der von Bauer mitgeteilten Tanzweisen deutet ferner darauf hin, daß diese frühestens nach 1700 entstanden sein dürften.

Falsch wäre auch die Annahme, daß *alle* von Bauer angegebenen Tanzmelodien, da aus der *Oberpfalz*, *dort* auch ihre Geburtsstätte gehabt hätten. So ist z. B. Tanz 33 bei Bauer[1] („Rodinger Hendl"), dessen lyrisch geschlossener, tief sentimentaler, sinnender Charakter mit dem derben altbayerischen Volksempfinden wenig übereinstimmt, ein *alter Bauertanz* aus der Rheinpfalz. (Siehe hier Notenbeigabe Nr. 2 und vorherstehende Bemerkung.) Noch 1820 tanzten ihn die Bauern am Westrich sehr gerne in den Scheunen.

Beispiel 20 („Böhmischer Wind"[2]) entstammt folgendem *oberfränkischen* Bauerntanz (aus der Gegend zwischen Nürnberg-Bamberg, noch 1830 dort bekannt, heute verschollen):



Den Text des Tanzliedes, und zwar so, wie er *noch heute* in Niederbayern bekannt ist, schrieb Lessing, der dieses Volkslied aus seiner Jugendzeit her liebte, zu folgender „norddeutschen" Drehermelodie auf:



[1] Zeitschrift für Musikwissenschaft Heft I. 8. Jahrg.
[2] Auch von Bauer als „Oberpfälzer" mitgeteilt.



Dieses norddeutsche Tanzlied aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts war auch in Schwaben bekannt. 1823 sangen Studenten nach dieser Melodie Uhlands „Es zogen drei Bursche ...".

Man vergleiche nun diese Tanzweise mit der oberfränkischen und mit Beispiel 20. Die innere Verwandtschaft ist unverkennbar. Es erhebt sich nun die Frage: Welche Melodie ist die ältere?

Dasselbe gilt von Beispiel 19 „Nagelschmied" oder „Siebenmal aufi und runter". Ich setze den Anfang dieses Tanzes so, wie er heute in der Hallertau (Niederbayern) bekannt ist:

12.



Man vergleiche nun mit folgendem „Siebensprung" aus der Umgegend von Düsseldorf (1830 noch getanzt):

13.



Der Siebensprung ist ein uralter, in Schwaben, Bayern, am Rhein, in Westfalen, am Harz und in der Mark ehedem gerne getanzter Tanz, welcher auf dem Opfertanz der Germanen zur Frühlingsfeier fußt. In Schwaben wurde er später bei Erntedankfesten getanzt und zwar als Solotanz von einem Paar, wobei dem Tänzer die Hauptrolle zukam. Schuegraf schreibt nun in „Zeitschrift für Kulturgeschichte" I, 463, daß die in Altbayern bekannte Tanzmelodie sich im Wechseltakte bewegt. Die ehemalige *Ausführung* dieses Tanzes erinnert überdies an die alten Rundtänze der Slawen zu Ehren ihres Lichtgottes, welche einen besonders wilden Charakter bei den Kroaten und Krainern hatten. Bei ihnen war er ein Springtanz (drei rasche Sprünge auf dem linken, einen langsamen auf dem rechten Beine), den Wechseltakt kannte er aber nicht.

Der Verfasser ist der begründeten Ansicht (alte Lieder), daß der *Wechseltakt* den ursprünglichen Rhythmus des „Siebensprung" darstellt.

Ferner ist auch die Tatsache erhellt (durch Notenbeispiele 2, 6, 7, 8, 9, 10 dieser Ausführungen), daß der Taktwechsel in früherer Zeit nicht Alleineigentum der altbayerischen Volkstänze war. Aus anderen deutschen Gauen (Rheinpfalz, Franken) gelangten „Zwiefache" nach Altbayern und erhielten sich hier.

Psychologisch erfährt der Taktwechsel seine Begründung durch die mit ihm verbundene erhöhte Erregung des Tänzers. Nur die ganz unverbrauchte Jugendkraft eines Volkes konnte so kraftstrotzende und so lebensvolle Rhythmen, die allem Weichlichen und allem Erstarrten feindlich sind, erfinden. Darin beruht der große Wert dieser Tänze, die bis heute ein ziemlich brachliegendes Volksgut darstellen, obwohl die Kunstmusik nicht ganz achtlos an ihnen vorüberging.

Der große Tonsetzer Heinrich Isaak verarbeitet im „Agnus" seiner „Missa Carminum" (Volksliedermesse) folgenden taktwechselnden Volkstanz:

14.



Der V. Satz der „Ball-Suite" von Franz Lachner Opus 170, „Dreher" genannt, enthält taktwechselnde Melodien. Leider gibt der Komponist nicht an, ob sie eigene Erfindung sind oder ob sie dem Schatze alter Volkstänze entnommen sind. Den Lesern sei der erste Tanz (Allegro 𝅗𝅥. = 72, 𝅗𝅥 = 72, $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt sind von gleicher Länge) mitgeteilt:

15. *Allegro* „Dreher"



Trio I (Un poco meno mosso) bringt einen noch fesselnderen Tanz (die Achtel im $^3/_8$-Takt sind von gleicher Geschwindigkeit wie die Achtel im $^3/_4$-Takt):



Der Tanz aus Trio II lautet:



In jüngster Zeit griff der Münchner Komponist *August Reuß* in seinem Opus 39 („Sommeridylle“, zwei Sätze für kleines Orchester) die „altbayerischen Zwiefachen“ auf. Im II. Satz verarbeitet er außer einer tiefinnigen originellen Melodie im Volkston Motive aus Beispiel 2 und 22 und folgendes Motiv, welches dem Neustädter[1] „Einfacher“ entnommen ist:



Dasselbe Motiv enthält der in Altbayern heute nicht mehr bekannte „Die Ochsen“, ebenso der Tanz „Lercherl“.

Erfreulich ist es, daß sich die Musikwissenschaft dem brachliegenden Volksgut der taktwechselnden Volkstänze wiederum widmet. Es handelt sich hiebei, wie man sieht, um eine schwierige Materie (Alter, Abstammung, slawischer Einfluß). Eine allgemein befriedigende Lösung ist erst dann möglich, wenn durch intensive Sammlung aus allen Gegenden Deutschlands erschöpfendes Material beigeschafft worden ist. Hiezu anzuregen ist die Absicht des Verfassers und darum bittet er auch alle, welche solche Tänze kennen, um Mitteilung derselben.

Aber auch die Musikschaffenden unserer Zeit, und ganz besonders die Tanzkomponisten, sollen, angespornt durch die Vorbilder Isaak, Lachner, Reuß diesen Erfindungen des deutschen Volksgeistes ihr Interesse zuwenden; denn neues rhythmisches Blut könnte durch sie unserer modernen Kunstmusik zugeführt werden. Hierin beruht ihre zukunftwirkende Kraft. Was Kallenberg von unseren „modernen Negertänzen“ meint: Es steckt etwas „Atemloses“ in ihnen, in viel reicherem Maße gilt dies von den taktwechselnden deutschen Volkstänzen. Wir Deutsche hätten es durchaus nicht nötig, um einen zeitbetonten deutschen Gesellschaftstanz zu schaffen, exotische Motive zu benützen. Der „erfinderische deutsche Geist“ wolle nur einen recht kräftigen und tiefen Trunk aus dem eigenen Volksgeist tun! Die Quelle neuer, urwüchsiger Kraft ist noch nicht versiegt.

[1] Neustadt a. d. Donau. Landstädtchen in der Hallertau (Niederbayern).

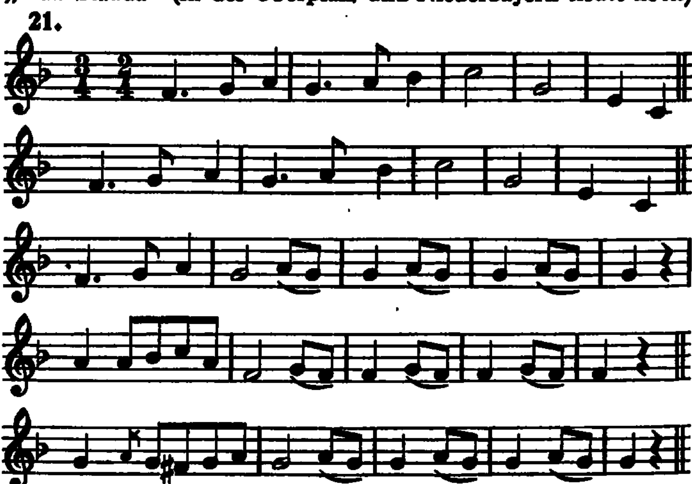
„Nagelschmied“ oder „Siebensprung“ aus der Oberpfalz



„Böhmischer Wind“



„Nuß-Stauda“ (in der Oberpfalz und Niederbayern heute noch)





Die Lösung des klaviertechnischen Problems

Von ÁRPÁD von TÓTH (Budapest)

Das heutige Zeitalter sucht alles wissenschaftlich festzustellen. Auch in der Musik strebt man, das nur Künstlerische wissenschaftlich zu erklären und in ihre Geheimnisse mit der Leuchte der Wissenschaft einzudringen. Immer größer wird die Zahl derjenigen, die das Klavierspiel auf diese Art zu zergliedern suchen. In dieser Richtung hin, als die Ersten, sind die Deutschen zu nennen, unter denen *Deppe* und *Stöwe* als Bahnbrecher betrachtet werden können.

Auf Deppe und Stöwe machte mich seinerzeit, im Jahre 1897, der größte ungarische Klavierpädagoge und Künstler, Franz Liszts Lieblingsschüler und berufenster Interpret, Aladár *Yuhász* aufmerksam, dessen sein Zeitalter weit überflügelndes Wissen in Ungarn nicht erfaßt werden konnte, und somit seine kulturelle Bedeutung auch nicht einmal geahnt wurde. Ich begann schon damals, die Geheimnisse des Klavierspieles auf wissenschaftlichem Grunde zu erforschen.

Es ist mir schon in meinen Studienjahren aufgefallen, daß die Methode der Klaviertechnik nichts Positives, nichts Handgreifliches bietet. Wenn der Schüler nicht von selbst auf solche technische Behandlungsweise kommt, welche ihm zu einem annehmbaren Anschlag und einer bedeutenden Fertigkeit verhelfen, so ist seine Sache verloren. Insofern einzelne Pädagogen, die für Anschlag-Spezialisten galten, dennoch Erfolge aufweisen konnten, ist dem zuzuschreiben, daß es ihnen teils durch die richtige Leitung des musikalischen Sinnes und der Phantasie des Schülers, teils durch die Beobachtung der äußerlich wahrnehmbaren technischen Elemente (Bewegungen, Handhaltungsformen) und durch den künstlerischen Geist des gesamten technischen Verfahrens inspiriert gelang, in dem Schüler jene günstigeren Bedingungen zu erwecken, mit denen er den richtigen Weg nicht verfehlen konnte. So wurde es dem Schüler ermöglicht, auch bei geringerer Befähigung leichter auf jenen Zufall zu kommen, welcher ihn zu der richtigen technischen Behandlungsweise gelangen ließ.

Nun wissen es aber auch die besten Klavierspieler aus eigener Erfahrung, daß dieses zufällige „Daraufkommen" bei weitem nicht die ganze Klaviertechnik bedeutet, sondern sich immer nur auf einzelne spezielle Fälle, auf die mechanische Lösung einzelner technischen Aufgaben (z. B. ob das Stakkato gut ist, ob das Oktavenspiel geschickt, die Kantilene schön ist, ob man die Dynamik mit überraschenden Extremen ändern kann? usw.) bezieht, und daß die gefundene Lösung noch nicht allgemein gesetzlich ist, sondern nur als ein gelegentlicher Kunstgriff, ein Kniff, betrachtet werden kann, mit welchem nur gewisse technische Aufgaben gelöst werden können und der Spieler weiterhin abermals auf neue Kniffe und Herumsuchen angewiesen ist. Aus solcher systemlosen Kenntnis von Kunstgriffen und Kniffen bestand bisher die künstlerische Technik. Wer mehr Kniffe besaß, hatte eine vollkommenere Technik. Wer ist aber im Besitze aller Kniffe?

Das Nichtwissen des Systems, respektive der Gesetze, machte seine Wirkung auch auf die Unterrichtsmethode der Klavierästhetik bemerkbar. Auch hier war es dem Pädagogen nicht möglich, etwas Positives zu bieten, Gesetze festzustellen, sondern konnte nur von Fall zu Fall, durch unklare Andeutungen, Umschreibungen den Schüler zur richtigen Lösung bringen, wenn derjenige so viel musikalisches Talent, feines Gehör, weiter genügend starken musikalischen Sinn, sowie auch Intelligenz besaß, um diese Erörterungen zu begreifen.

Dem Bildhauer ist das Material (Gips, Bronze etc.) gegeben (eine gesetzmäßige Mischung), ebenso dem Maler, der seine Farben fertig bekommt, und nur die Mischung geschieht nach seiner Phantasie. Dem ähnlich sollte es auch beim Klavierspiel sein. Wenigstens die mechanischen Gesetze der Grundfarben (Grundanschlagsformen) sollen gegeben sein, und nur die Farbenmischung sei die Aufgabe des Geschmacks, der künstlerischen Phantasie. Es soll keine Hinderung der künstlerischen Phantasie sein, bloß nur die richtige Leitung, wenn wir gleich schon im Anfange die Interpretation der musikalischen Gedanken nicht dem unentwickelten Geschmacke des Schülers überlassen, sondern deren Wiedergabe in den ausdrucksvollsten Tonfarben fordern. Ein solches Verfahren ist natürlich nur dann möglich, wenn es gelingt, die Anschlagsart der erwünschten Tonfarbe dem Schüler dadurch zu entlocken, daß man ihn die nach den positiven, handgreiflichen mechanischen Regeln auszuführende Muskeltätigkeit ausübend empfinden läßt. Diese Muskeltätigkeiten, Funktionen,

sind teilweise äußere, teilweise innere. Aeußere oder sichtbare Funktionen nennen wir die Bewegungen, welche mit den Spielorganen (Finger, Hand, Arm etc.) vollführt werden, innere oder unsichtbare die Zustandsveränderungen (Spannung und Lockerung) der Muskeln.

Die ausführliche Behandlung dieser Momente bildet den Hauptgegenstand meiner Funktionslehre, in welcher alle jene Muskeltätigkeiten angeführt und in Gesetze gefaßt sind, welche während jedem einzelnen Anschlag sich vollziehen, und auf Grund deren die Mechanik des Anschlages in jeder beliebigen Tonfarbe bestimmt und somit die gewünschte Tonfarbe hergestellt werden kann.

Jene phänomenale Kunst, mit welcher Franz Liszt im Laufe der Entwicklungsgeschichte des Klavierspieles als eine Offenbarung die ideale Behandlungsweise des Klaviers eingeführt hatte, war bisher ein Rätsel. Es ist mir gelungen, durch meine Forschungen dieses Rätsel zu lösen. Bei der wissenschaftlichen Analyse habe ich derartige Momente des mechanischen, kinetischen, physiologischen und psychischen Vorgehens entdeckt, welche mich zum Erkennen von handgreiflichen, anwendbaren Gesetzen der Funktionen führten und mich in den Besitz derartig vollständiger Kenntnisse gelangen ließen, daß kein einziges Problem der Mechanik und der ganzen Technik des Klavierspieles ungelöst blieb.

Meine Entdeckungen stellen jene komplizierte Verhältnisse der Muskelspannung, die verschiedenen Kraftquellen klar, welche bei dem idealen Klavierspiele während jedes einzelnen Anschlages vor sich gehen. Ich weise nach, von was das angenehme Gefühl beim Anschlag, die Schönheit und Kraft des Tones abhängt, ferner wie man die Sicherheit, Fertigkeit, die Geläufigkeitsfähigkeit, das Sympathische im Aeußeren des Spieles erlangen kann und in was die Leichtigkeit, Eleganz, Ausdrucksvermögen, Deutlichkeit, die Plastik und der Stil im Spiele besteht.

Wenn man den Anschlag nach allen Seiten untersucht, so kann man in ihm solche Einzelheiten des Vorganges beobachten, welche das Musikerauge übersieht. Hier müssen alle Momente sowohl der kinetischen als der dynamischen und statischen Elemente in Betracht kommen. Aus diesem Zwecke teilen wir die Bewegungsbahn des Anschlages in zwei Hauptteile ein. Der eine Teil ist die in der Luft beschriebene Bahn, der zweite nach Berühren der Taste (der eigentliche, strenggenommene Anschlag). Auf der in der Luft beschriebenen Bahn kommen hauptsächlich die kinetischen und auf der die Taste berührenden die statischen Momente zum Ausdruck. Daher muß der Klavierspieler wissen, welche Linien der Spielorganismus in der Luft und welche er auf der Taste zu beschreiben hat.

Die nähere Bestimmung dieser darstellenden Linien (die Form und Dimension der Bahn) geschieht auf geometrischem Wege. Hierher gehört nun auch die Feststellung der mit den Spielorganen (Finger, Hand, Arm, Schulter, Rumpf etc.) auszuführenden Bewegungsformen, ob es eine gerade Linie oder ein Kreis respektive Kreisbogen, oder eine Ellipse, Parabel usw. ist. Weiterhin muß der Klavierspieler jene Kraftquellen und Kräfte kennen, welche während der Zeitdauer auf der Bewegungsbahn wirken. Diese gründen sich auf der Dynamik.

Infolge der außerordentlichen Sensibilität meiner Nerven ist es mir nämlich gelungen, solche minutiösen Teile der verschiedenen Phasen des Anschlages zu empfinden, und mit Apparaten kontrolliert (mittels Dynamometer verfertigte Kraftgraphiken, weiter vergrößerte und verlangsamte kinematographische Aufnahmen) nachzuweisen, daß in einem einzigen Anschlage 24 Zeitteile unterschieden werden können, wobei in jedem Teil ein anderes Organ in Tätigkeit kommt. Bei der weiteren Zergliederung dieser Zeitteile können keine neueren Funktionen festgestellt werden, ein Beweis, daß die Analyse vollkommen ist. Natürlich fließen beim instinktiven künstlerischen Verfahren die während des Anschlags sich vollziehenden Muskeltätigkeiten trotz ihrer vielseitigen Zergliederung in eine einheitliche Gesamtverzierung zusammen, dessen sich der Künstler nicht bewußt ist, weil deren Verlauf weder mit dem Auge noch mit dem Betasten, sondern bloß durch kinematographische Aufnahmen kontrolliert werden kann, wo die Bewegungen beliebig vergrößert und verlangsamt werden können. (Eine ungefähr 8 mm große Bewegung, welche die Taste beim Anschlagen beschreibt, kann in einer Größe von 10 oder 20 m und eine Bewegung, welche in $^1/_{10}$—$^1/_{50}$ Teil einer Sekunde geschieht, kann in einem Zeitraum von einer Minute, nötigenfalls in 10 Minuten, veranschaulicht werden.) Da der Künstler nämlich mit ganz anderer Art von geistigen Kräften als der Gelehrte arbeitet, so ist es daher kein Wunder, wenn er den strengen kritischen Geist des wissenschaftlichen Ideenganges nicht kennt, der jede vom musikalischen Sinne eingegebene Hypothese oder Intuition einer vielseitigen, eingehenden Untersuchung unterzieht und sich auf physische Experimente stützend, deren Richtigkeit festzustellen trachtet.

Die klaviertechnischen Probleme, namentlich die Fähigkeit zu einer großen Geläufigkeit, die Ueberlegenheit in den dynamischen und rhythmischen, sowie in den plastischen Effekten, den schönen, warmen, ausdrucksvollen Ton etc. kann nur derjenige lösen, der die Grundprinzipien des zweckmäßigen mechanischen Verfahrens kennt. Daß diese bisher unbekannt waren, ist damit zu erklären, daß die allgemeine Bildung der Musiker, hauptsächlich der Klavierspieler, dazu nicht hinreichend war, um eine auf wissenschaftlicher Basis ruhende Pädagogie zu betreiben. Dies ist der Grund, warum man sich bisher nur auf die Haltung der Hände, auf die Formen der Be-

wegungen etc., also nur auf die Beobachtung äußerlich wahrnehmbarer Sachen beschränkte. Denn selbst dem feinsten beobachtungsfähigen Klavierspieler ist es absolut unmöglich, aus irgend einem Klavierspiele die Verhältnisse der Muskelspannung, das heißt, die innere Funktionen (ob diese gut oder schlecht sind) herauszufinden, wenn er nicht jenes Wissen besitzt, welches in das Wesen der zweckmäßigen, respektive der richtig angebrachten Muskeltätigkeiten Einblick gewährt.

Wer kann z. B. feststellen, ob in einem gegebenen Falle bei dem fehlerhaften, ungeschickten oder nicht gut lautenden, klappernden, rasselnden etc. Spiele der Oberarm oder der Unterarm, oder die Hände oder eines der Fingerglieder die unrichtige Funktion vollbringt, in was der Fehler besteht und was an seiner Stelle gemacht werden müßte? Wie soll nun aber der Schüler seine Fehler rasch und sicher los werden, wenn er keine Direktiven bekommt, um zu wissen, mit welchem Spielorgane er die Taste in Bewegung setzen soll, von wo, aus welchem Gelenke er die Kraft nehmen muß etc.?

Der Hauptzweck meiner Funktionslehre ist, daß bei dem Lichte des kritischen Denkens alle jenen mechanischen Grundgesetze und deren Anwendung bekannt werden, wodurch die Probleme des idealen Klavierspieles lösbar sind und deren unbewußter Gebrauch selbst den größten Klavierkünstlern nur in einzelnen Momenten der Inspiration gelingt. Durch die Kenntnis dieser Gesetze kann auch das größte Talent nur gewinnen, denn deren sicher empfundene genaue Durchführung in der Praxis läßt es bei der künstlerischen Produktion die Verwicklung in unrichtige Funktionen vermeiden.

Das Klavierspiel war bisher häufig nur ein enzyklopädisches Mittel des Musikunterrichtes. Die Klavierpädagogen lehrten in diesem Fall nicht eigentlich Klavierspielen, musikalische Gefühle, Gedanken, am Klavier treu wiederzugeben, sie behandelten das Klavierspiel nur als eine Studie des Musikverständnisses. In dem Klavier sah man dann nur das universalste Mittel der musikalischen Bildung und deshalb wurde das Klavierspiel nicht pianistisch, nicht aus dem speziell klaviertechnischen, weder aus dem der Behandlungsweise des Instrumentes noch aus exekutiv künstlerischem Standpunkte aufgefaßt.

Die künstlerische Behandlung des Klaviers als Soloinstrument konnte in dem notwendigen Maße nicht gelehrt werden, denn die bisherige Pädagogie konnte keine solche Direktiven aufweisen, welche die Funktionen in Gesetze festzustellen gewußt hätte. Jener künstlerische Grad des fehlerfreien Anschlages, das heißt die Erzeugung des Tones, welche im Solo-Gesangsunterricht von *Iffert* und besonders von *Müller-Brunow* erreicht wurde, konnte im Klavierspiel auch nicht annähernd erreicht werden. Mit dem Begriffe des Primär-Tones, nämlich des „erstrangigen Tones", bestimmte Müller-Brunow die schönste, tadelloseste Intonierung. Ein Organ kann wie immer interessant oder uninteressant sein, die richtige Intonation kommt immer zur Geltung. Bei minder anziehendem Organ mit tadelloser Intonation kann mehr Kunst geboten werden als bei dem alleranziehendsten mit fehlerhafter Intonation. Damit analog ist es beim Klavier, wo mit tadellosem Anschlag auch das Spielorgan von minder günstigeren Konstruktion einen schöneren Ton erzeugen kann als das geeigneteste mit schlechtem Anschlag.

Jene Verschiedenheiten der Anschlagsqualität verursachen einen wahrnehmbaren Unterschied im Tone nicht nur bei Schülern, sondern auch bei anerkannten Künstlern. Hier hält aber das Gleichgewicht (zwar in sehr geringem Maße) zur eventuellen Mangelhaftigkeit der Tonqualität die geniale und verblüffende Veränderung der Tonfärbung in allen ihren feinsten Nüancen.

Es kann also nicht bezweifelt werden, daß die Mechanik zur Erzeugung des Primärtones nicht nur im Gesang, sondern auch im Klavierunterricht das hauptsächlichste Problem der Behandlung des Instrumentes sein muß, wodurch sich die künstlerisch ausgeführten musikalischen Erlebnisse von den stümperhaften unterscheiden. Dies eingesehen, hatte ich die Gesetze des idealen Klavierspieles zu erforschen gesucht.

Bei der Erforschung der sämtlichen Teile wurde es klar, daß einerseits die Behandlungsweise des Klaviermechanismus als auch die diesem entsprechende Funktion des Spielorganismus unzählige Varianten gestattet, andererseits daß einer jeden Variante eine andere Tonfarbe oder ein anderer Toncharakter entspricht. Das zusammenhängende System dieser Varianten ermöglichte die musikalische und mechanische Feststellung aller Tontypen, Tonfarben, Toncharaktere und dynamischen Nüancen, sowie auch der sämtlichen technischen Arten, welche der ideale künstlerische Vortrag unbewußt gebraucht.

Auf diese Art hat also die Lösung der Mechanik, des Plastik-, ja sogar des Stil-Problems ermöglicht, daß sich das Denken über die Probleme der Technik mit jenen der höchsten Aesthetik vereinigt und geeignete Ausgangspunkte zur Gründung einer positiven Klavierästhetik gab.

Vom Fluch der „geheiligten Tradition“ / Von Rudolf Hartmann

Die positiven Werte verrauschter Kulturepochen, die es als Tradition im guten Sinne wirklich wert sind, von späteren Geschlechtern übernommen und treulich gepflegt zu werden, konnten noch immer nur von dem Menschen beiseite gestellt und durch die Wesensfremdheit seines Schaffens tätig verneint werden, der sich in kurzsichtiger Verblendung und von vornherein befangen auf die Meinung festlegte, daß selbst das Plus ferner Tage als ein Opfer der Zeit an Wert verloren haben und zu einem Ueberholten, einem Unmodernen geworden sein müßte. Die Erfahrung lehrt zur Genüge, daß es sich hierbei um einen unbegreiflichen und zudem überaus schädlichen Irrtum handelt, der gelegentlich sogar die nötige Kontinuität einer aufsteigenden Entwicklungslinie zu zerbrechen vermochte, indem er die Qualitätswerte einer Schöpfung nach dem äußerlichen Moment rein kalendarischer Tatsachen zu bewerten strebte und damit dem Schaffen solch eines „Neuerers nur um des Neuen willen“ das Siegel der Krankheit und Lebensunkraft aufprägen mußte, da derselbe in seiner grundsätzlichen Ablehnung des Gewesenen ganz vergessen zu haben schien, daß doch jeder Fortschritt nur dann ein gesunder und möglicher sein kann, wenn er als organische Fortsetzung bodenständig in dem Erbe einer Vergangenheit verwurzelt erscheint.

Angesichts dieser Tatsache, deren Bewußtmachung eine zeitgenössische Generation an ein gläubiges Bekenntnis zum wirklich guten Alten gemahnen möchte, muß allerdings festgestellt werden, daß der Begriff „Tradition“, den man übrigens mit recht verdächtigem Eifer nur zu gern durch das Prädikat „geheiligt“ etwas zu forcieren strebt, in vielen Fällen nur als eine billige Formel Verwendung findet, mit der man im gegebenen Falle mehr oder weniger geschickt zu manipulieren weiß, um eine Reihe beklagenswerter Minuswerte zu beschönigen und sie dem Widerspruch der Kritik gegenüber mit der Geste des reinen Idealisten zu verteidigen.

Vergleicht man in dieser Richtung die einzelnen Gebiete des Geisteslebens miteinander, so macht sich dem kritisch prüfenden Blick bald erkennbar, daß es vor allem die Arbeiten auf dem Felde der Kunst sind, die unter dem Zeichen dieser unseligen Fermate vor sich gehen. Und zwar erweisen sich dabei die Auswirkungen, in denen innerhalb der schönen Künste dieser Fluch der Vergangenheit zur Tat wird, von so vielfältiger Art, daß man sich schon bequemen müßte, ein Buch von ganz respektablem Umfange zu schreiben, wenn man die Summe aller der Irrtümer erschöpfend aufhellen wollte, in denen hier ein durch jahrzehntelange Gewöhnung erpreßtes Bekenntnis zur Vergangenheit in sinnenfälliger Form seine lebendige Verdichtung findet.

Innerhalb der geringen räumlichen Spannung eines kleinen Aufsatzes kann es sich deshalb nur darum handeln, ein einzelnes Detail der Künstlerarbeit zu durchleuchten, das von dem kranken Atem solch einer „geheiligten Tradition“ belebt ist. Seine Betrachtung führt in den Bereich der nachschöpferischen Arbeit auf dem Felde des bühnenmusikalischen Kunstwerkes und berührt damit eine Welt, die sich ganz besonders mit dem Fluche der Vergangenheit belastet zeigt. Denn das, was man hier mit der sympathischen oder mindestens harmlosen Wendung des Geheiligten und Traditionell-Gewordenen zu beschönigen beliebt, erweist sich recht oft durch eine bedenkliche Wesensverwandtschaft mit dem retardierenden Konservativismus des übelsten Theaterschlendrians verschwistert.

Schon der ganze Aufbau unseres landläufigen Opernspielplans stellt ja ein Stück konservierter Vergangenheit dar, indem er sich an einen fest umrissenen Stamm von teilweise sogar zum Ueberdruß gehörten Repertoire-Opern zumeist fremdländischen Geistes gebunden zeigt und diesen eine Treue hält, die man angesichts der fraglos vorhandenen wertgleichen Werke germanischer Prägung aus der Feder jüngerer Tondichter nur aufrichtig bedauern kann, da diesen Arbeiten durch die Konkurrenz der Blüten von gestern und ehegestern die Lebensmöglichkeit auch in dem Falle geradezu unterbunden ist, daß sie einen Platz an der Sonne ebenso zu fordern berechtigt sind wie jene.

Leider wirkt sich aber nicht nur die Auswahl der darzustellenden Werke als ein Bekenntnis der Gebundenheit an das Diktat der Vergangenheit aus. Auch die besondere Art ihrer körperhaften Nachgestaltung zeigt sich wie unter dem starren Zwange ererbter Gesetze auf die Gegebenheit alter Vorbilder festgelegt und wird dadurch, daß sie sich mit einer Kopie des Gewesenen bescheidet, nur zu oft verhindert, die nachschöpferische Tat mit dem daseinssprühenden Geiste eines lebendigen Jetzt zu beseelen.

Die Musik einer Oper erhält eine auffällige Blässe vor allem dadurch, daß der Kapellmeister seinen Willen zu bewußt eigenpersönlich gefärbter Nachschöpferarbeit nur zu willig durch die Fesseln ungeschriebener, aber in ständiger Gewöhnung weitergegebener Imperative binden und damit ausschalten läßt.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das musikalische Supplement einer dramatischen Dichtung als das Vermächtnis einer von schöpferischer Expansion durchglühten Energie vorerst als ein Festumrissenes, ein Gegebenes zu betrachten ist und jedem ideal gerichteten Walter des Kunstwerkes der Vergangenheit ein Heiliges sein muß, das die pietätvolle Beachtung seiner inneren

und äußeren Konturen zu beanspruchen vollauf berechtigt ist. Dieses Primäre kann aber bei seiner Nachbelebung aus seiner Abstraktheit erst dann recht zu einem lebendigen Konkretum gesteigert werden, wenn es sich unbehindert mit der Individualität und dem nachschöpferischen Vermögen seines Erweckers verschmelzen kann. Diese nötige restlose Durchdringung des Kunstwerkes mit persönlichen Werten wird aber vielen unserer Operndirigenten dadurch etwas unmöglich gemacht, daß, besonders in den Werken romanischer Prägung, durch eine Fülle nicht notierter, aber im Laufe der Zeit gebräuchlich gewordener Abweichungen von der ursprünglich vorgezeichneten Form die musikalische Linienführung im voraus schon ausgedeutet und festgelegt ist.

Besonders ist es ein tätiges Bekenntnis des Opernkapellmeisters zu den überlieferten Tempoerscheinungen, das ihn auf eine Durchpulsung des Kunstwerkes mit den besonderen Werten seiner Individualität verzichten läßt. Dabei ist doch gerade das Tempo die Seite einer Tondichtung, in der das größte Maß von geistigen und gestaltlichen Modulationsmöglichkeiten gegeben erscheint und die letzten Endes überhaupt die Brücke darstellt, auf welcher die Persönlichkeit eines Dirigenten am ehesten den Weg in das Seelenhafte eines Kunstwerkes finden kann, um sich dort mit der orthographisch vorgezeichneten Gegebenheit des Stoffes zur daseinskräftigen, lebenswarmen Tat zu vermählen. Und sonderbarerweise stellt der größte Teil unserer Operndirigenten nur zu widerstandslos diese reichen Steigerungsmöglichkeiten zur Seite und übernimmt dafür lieber völlig unkritisch die traditionell gewordenen Darstellungsformen, die doch entweder als Zugeständnisse an die Eitelkeit egoistischer Kehlkopfsgötzen nur äußerlich bedingt erscheinen müssen oder so an die spezifische Wesenheit eines älteren Dirigenten gebunden und aus ihr erwachsen sind, daß ihre automatische Uebertragung auf jeden späteren Dirigenten des gleichen Werkes sich notgedrungen als ein unseliger Irrtum auswirken mußte.

Man erinnere sich hier vor allem der eigenwillig hinzugenommenen und ausschließlich auf äußere, rein sinnliche Effekte eingestellten Fermaten oder vergegenwärtige sich die Fülle von Diminuendos, Ritardandos, Accelerandos, von Zäsuren und anderen zeitmaßlicher Freiheiten, die teils in großem Bogen geführt, teils nur über einzelne Takte oder Taktteile gespannt, sich in stereotyp gewordener Weise von der Schreibart des Originals entfernen.

Es wäre zwar töricht, wenn man ableugnen wollte, daß unter der Künstlerschaft eines einzelnen Dirigenten solche Abweichungen von der vorgezeichneten Form im einzelnen Falle nicht doch einmal zur bezwingenden Größe einer wirksamen Steigerung geführt haben mögen. Vielleicht darf man darüber hinausgehend sogar annehmen, daß mancher Komponist bei der Darbietung seines Werkes mit wirklich starkem Erfolg selbst einzelne Präzedenzfälle dieser Art geschaffen haben mag. Nur sollte man bei dieser Feststellung keinen Augenblick vergessen, daß es der Tondichter dann doch in allen den Fällen, um die es sich hier handelt, sicherlich nicht ohne bewußte und zielklare Absicht unterlassen hat, diese Umbiegungen der schriftlich festliegenden Form in einer für alle Zeiten bindenden Eindeutigkeit in das Gefüge seiner Partitur aufzunehmen, da er sich zweifellos immer darüber klar blieb, daß er bei dem Akt derart nachschöpferischer Formung nicht mehr Komponist war, sondern lediglich mit dem Rechte eines Lebendigmachers die Gegebenheit des vorliegenden Objekts in subjektiver Tönung ausdeutete und zum Leben erweckte.

Wird aber bei jeder Aufführung die Summe dieser ererbten musikalischen Extempores auch von demjenigen Kapellmeister unserer Tage unbesehen übernommen, der sich als durchaus wesensfremd von der Dirigentenpersönlichkeit abhebt, die in ferner Zeit derartige Präzedenzfälle schuf, so darf kaum angenommen werden, daß dem Kunstwerk damit ein wirklicher Dienst erwiesen wird. Denn die sklavische Nachahmung dessen, was einstmals unter der Stabführung eines Dirigenten äußerst bezwingend und persönlichkeitsdurchflutet Gestalt gewinnen konnte, muß notgedrungen zur kühlen, nur mit der Kraft des Intellekts gewollten und allein mit den Mitteln der Technik erzwungenen Grimasse herabsinken, wenn der traditionsgetreue Dirigent selbst nicht an die nachgeahmte Auffassung glaubt, wenn die von ihm gegebene Darstellung des Kunstwerkes als eine an alten Vorbildern orientierte mehr eine gewollte als von innen heraus gemußte ist.

Sein von außen her konstruiertes formbedingendes Bekenntnis zur Vergangenheit kann darum nichts geben als eine leere Form ohne den Inhalt mitschwingender seelischer Teilnahme und läßt damit die Offenbarungsfrische einer gesund impulsiven, einer innerem Zwange entflammenden Emanation vermissen. Und trotz der Gefahr, die Seelenschwingungen eines Kunstwerkes niederzuhalten, nötigt der Zwang einer alten Schablone noch heute — im Zeitalter der Persönlichkeitsbetonung — den Opernkapellmeister, sich selbst zu entpersönlichen, zwingt ihn, eine eigene individualitätsgesättigte Deutung durch seine besondere Wesenheit entsagend zurückzustellen und die lebenswarme, bekenntnisfrohe Entfesselung seiner selbst um der papageienhaften Kopie irgend eines alten Vorbildes willen zu unterschlagen, auch wenn diese seiner ureigensten Persönlichkeit gar nicht gemäß ist.

Denn die Verallgemeinerung einstmals gegebener Ausdeutungen kann nur als ein schwerwiegender Irrtum erkannt werden, der das Spezifische eines gegenwärtigen Nachgestalters geradezu zu vergewaltigen droht. Schließ-

lich konnten doch diese zeitmaßlichen Freiheiten nur auf romanischem Boden erwachsen, wo sie durch ein anderes musikalisches Empfinden bedingt worden sein mögen, während sie weiterhin in ihrem Entstehen wohl auch mit der Sprache des Originals in ursächlichem Zusammenhange stehen dürften, wohingegen sie bei ihrer Uebertragung in die deutsche Opernpflege dem germanischen Nacherfühlen der Musik gelegentlich stark zuwiderlaufen dürften und wohl auch, der deutschen Textbildung widersprechend, eine wirkungssichere Deklamation des dramatischen Gedichtes zu erschweren vermögen.

Die gewohnte unwandelbare Beibehaltung der erwähnten Manieren trägt einen Charakterzug an sich, der auch das Wesen der Routine-Regie darstellt. Auch diese ist dem reichen Vorstellungs- und Erfahrungsschatz der Vergangenheit angeglichen und ist — rückwärtsschauend — so an einer Kunstpflege älteren Datums orientiert, daß sie sich nur zu gern damit begnügt, dem Darsteller durch Vorsprechen und Vorspielen eine oft erlebte Darstellungsform zu oktroyieren. Damit erstrebt auch sie nichts als die matte Farblosigkeit einer Kopie, die immer dann um so weniger künstlerischen Wert haben kann, je mehr sie in Divergenz zu der besonderen Wesenheit des betreffenden Darstellers tritt und dadurch allein dessen darstellerische Leistung immer so unkräftig und unglaubhaft, so gemacht und gewollt wirken läßt. Von einer rechten Ausdruckskraft kann eben immer nur die Arbeit des Künstlers gestrafft erscheinen, der sich selbst zu einer eigenen Auffassung hindurchrang und diese mit den gerade ihm gegebenen Mitteln der Darstellung auskristallisieren läßt, anstatt unter Ausschaltung seiner letzten Persönlichkeitswerte die Verkörperlichung einer fremden Auffassung nur mit Hilfe technischer Mittel nachzuahmen.

Nicht allein um des Kunstwerkes, sondern auch um seiner Person selbst willen sollte darum der Opernkapellmeister endlich erkennen lernen, daß es hier die Fesseln eines falschen Ehrbegriffes mit aller Beherztheit zu durchbrechen gilt. Mag auch der überwiegende Teil der Orchestermusiker und des Sängerpersonals befremdet aufhorchen, wenn sie sich aus dem stabilen Gleichmaß der Gewöhnung an eine heilige und zugleich, ach, so bequeme Tradition aufgescheucht sehen.

Gerade gegenüber Einwendungen von dieser Seite her wird es sich nötig machen, recht deutlich erkennbar werden zu lassen, daß die Richtlinien für die Beseelung eines Kunstwerkes aus ganz anderen Momenten herzuleiten sind. Denn es handelt sich hier um eine reife und daseinswahre Belebung des Kunstwerkes, das doch immer im Mittelpunkt aller Kunstpflege zu stehen hat und dem mit einer durch nichts gerechtfertigten Bindung an überlieferte Romanismen in der Ausdeutung seiner äußeren Form wahrhaftig nicht gedient sein kann.

Der gefühlskalt gewordene Nur-Routinier allerdings, der allein mit den Armen dirigiert, wird auch weiterhin unbekümmert und allen Mahnungen zur Besinnung zum Trotz so schablonisieren, wie es „schon immer gemacht" worden ist. Die begeisterungsfähigen, vom Kunstwerk wahrhaft besessenen Dirigenten aber, deren Arme nur das ausübende Organ für die Seele sind, sollten das blasse Gespenst der Vergangenheit mit demselben Willen zum reinen Ideal bannen, mit dem sich auch jeder Sänger, der sich in der Wiedergabe seiner Partie nicht fernerhin entpersönlichen lassen möchte, begeistert zu der Forderung bekennen sollte, daß der Kapellmeister — ungeachtet der Einzeichnungen seiner großen Vorgänger — einer Partitur völlig unvoreingenommen gegenübertreten möchte.

Denn nur unter Anlehnung der Wiederbelebungsarbeit eines Werkes an den deutlichen Willen eines Dirigenten, sein Recht auf individuelle Betonung der Künstlerarbeit durchzusetzen, kann dem Werke die Vieldeutigkeit und Modulationsmöglichkeit zurückgegeben werden, aus deren Reichtum allein es ein Künstler zum rechten Mittler seelischen Erlebens ausprägen kann, der dem Werke unbefangen und von keinem Gebot der Vergangenheit belastet wie einem völlig neuen gegenüberzutreten vermag.

Friedrich Chrysander

Zum 8. Juli 1926

Die Musiker und Musikgelehrten sind es Friedrich Chrysander in jedem Fall, in der Epoche einer immer mehr erstarkenden Händel-Renaissance aber in doppeltem Maße schuldig, den 8. Juli 1926, seinen hundertsten Geburtstag, nicht mit Stillschweigen zu übergehen.

Der äußere Lebensgang Chrysanders erscheint nahezu nebensächlich neben der einen geraden Linie, in der er den Inhalt seines Lebens zu formen verstand und dadurch mehr oder minder die jeweiligen Lebensumstände in den Bann seines Willens zwang. Deshalb nur so viel zur kurzen Orientierung! Zu Lübtheen in Mecklenburg wurde er am 8. Juli 1826 geboren. Seine Eltern waren nicht vermögend genug, um ihm einen geregelten Bildungsgang verschaffen zu können. Erst auf Umwegen, die es ihm pekuniär ermöglichten, fand er den Zugang zum Musikstudium. Ausgenommen seine verschiedenen Auslandsreisen, seine längeren und kürzeren Aufenthalte in England, ist er Zeit seines Lebens mit Norddeutschland verknüpft geblieben. Das Städtchen Bergedorf bei Hamburg ist seine Wahlheimat geworden und mit der Geschichte seiner Händel-Arbeiten eng verbunden. Hier zwang er nahezu ohne jede nennenswerte Hilfe eine Aufgabe, die in den Annalen der Musikgeschichte einzig dasteht.

Die erste große Händel-Biographie, die Gesamtausgabe der Händel-Werke, ist das Lebenswerk Chrysanders geworden. Was das bedeuten will, darüber wird sich eine Zeit, in der Händels „Julius Cäsar" auf den deutschen Opernbühnen wieder heimisch geworden ist, in denen mehrere Städte jährlich ihre Händel-Festspiele abhalten, klar sein. Viel mehr muß man fragen, wo hat dieser Mann, abseits von den großen Musikzentren, in dem

stillen Landhause eines norddeutschen Städtchens die Energien zur Erfüllung dieser Aufgabe hergenommen? Zu einer Zeit, wo in der Musik das Problem Wagner und Berlioz zur Frage stand, wo die Architektur des Musik-Barock wenig Freunde hatte?

Die Antwort lautet: Nachdem Chrysander einmal erkannt hatte, daß die Erschließung des Händelschen Lebenswerkes sein eigener Lebensinhalt werden mußte, gab es für ihn keine äußeren Schwierigkeiten, denen er nicht zu begegnen gewußt hätte. Der Schein ihrer Unüberwindlichkeit allein ist es ja meist, die den Schwung vieler guter Anläufe erlahmen läßt. Brach nach kurzem Scheinleben das Direktorium der neubegründeten Händel-Gesellschaft, in dem neben Chrysander Gervinus und Moritz Hauptmann saßen, zusammen, wollte das Geld zur Förderung der Arbeiten nicht reichen, so wurde eben eine Nebenarbeit aufgenommen, deren Verdienste zur Deckung der Unkosten herhalten mußten. Jahrelang hat Chrysander die Tätigkeit als Redakteur der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" hauptsächlich als Einnahmequelle zur weiteren Finanzierung der Händel-Ausgabe ausgeübt. Daß er auch in dieser Eigenschaft Ausgezeichnetes für die Musikwissenschaft geleistet hat, ist ein Ruhmesblatt mehr in seiner Lebensgeschichte!



Friedrich Karl Franz Chrysander

Neben Wissenschaft und Kunst trieb er das edelste Handwerk, das ein ideal gerichteter Geist sich wählen kann, die Kunstgärtnerei. Seine Rosen und Trauben, seine Gurken hatten Weltruf. In dem ihm freundnachbarlich verbundenen Hause Bismarcks in Friedrichsruh waren seine wohlriechenden und wohlschmeckenden Gastgeschenke eine in Ehren gehaltene Besuchstradition geworden. So verstand er aus eigener Kraft, ob die ihm zugesagten Spenden einliefen oder versiegten, immer die Mittel flüssig zu halten, deren es bedurfte, um Schritt vor Schritt dem eingeschlagenen Wege abzuringen. Man muß sich nur einmal alles bis ins kleinste vergegenwärtigen: Die ganze Herstellung vom Papiereinkauf bis zum fertiggestellten Exemplar lag auf seinen Schultern. Die Druckerei samt Setzer und Drucker nahm er zu sich ins Haus, an jedem einzelnen Band hat er die Sorgen und die Freuden des Schöpfers erlebt.

Chrysander war der Kunstgelehrte „par excellence": Der sichere Instinkt, mit dem er Wesentliches von Unwesentlichem zu scheiden wußte, die hingebende Genauigkeit für die Beobachtung des kleinsten Details, ohne je darüber die große Linie zu verlieren, seine musikerfüllte Forschungsmethode, die Unbeirrbarkeit in der Verfolgung des einmal erwählten Zieles, erfuhren noch die letzte Veredelung durch die Lauterkeit seines Charakters. Hermann Kretzschmar, der ihm in vielem kongeniale Musikgelehrte, hat als Erster das Ausmaß der Chrysanderschen Persönlichkeit voll erkannt. Er hat ihn in seinem Gedenkaufsatz in den „Gesammelten Aufsätzen des Jahrbuches Peters" einen „Krösus der Musikwissenschaft" genannt. Und das ist er gewesen. Er hat in seiner freien, nur in der Musik verwurzelten Betrachtungsweise, auf die gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufblühende systematische Erforschung der musikalischen Dokumente der Vergangenheit und noch auf das 20. Jahrhundert entscheidender eingewirkt, als seine Bescheidenheit es sich je träumen ließ.

Mit der Händel-Ausgabe hat er uns ein offenes Buch hingelegt, in dem wir heute nach Herzenslust blättern können. Es ist an uns und bleibt unserem Instinkt überlassen, auf welchen Seiten wir verweilen, welche Lesart wir wählen wollen — stimmt diese nicht immer mit der Chrysanders überein, so will das wenig besagen im Vergleich zu der Fülle des Materials, das er für Generationen einem archivalischen Scheintod entrissen hat. Und so lange es Generationen gibt, zu denen Händel unmittelbar spricht, die diese Sprache nicht mehr im lebendigen Austausch des Musikbetriebes missen mögen, so lange hat Chrysander ein Anrecht auf unsere Liebe und Dankbarkeit, die wir dem Musiker, Gelehrten und Menschen in gleichem Maße schulden. Dr. *Lotte Spitz.*

*

Einige Beethoven-Anekdoten

Einerlei!

In seinen „Memoiren" erzählt der Wiener Opernlibrettist *Ignaz Franz Castelli* (1781—1862), der ein Zeitgenosse Beethovens war, folgendes drollige Begebnis: „Eines Nachmittags befanden sich Abbé Stadler und Beethoven bei Steiner, und als der letztere wegging, kniete er vor Stadler nieder und sprach: ‚Ehrwürdiger Herr, geben Sie mir Ihren Segen!' — Stadler darüber gar nicht verlegen, machte das Kreuz über ihn und murmelte im Tone, als ob er ein Gebet dazu spräche: *‚Nutzt's nix, so schadt's nix.'* Beethoven küßte ihm die Hand und wir übrigen lachten."

Stilblüten ....

Um 1860 herum brachte der damals hochberühmte französische Musikkritiker *Paul Scudo,* wie Josef Seiling in Erinnerung gebracht hat, folgende bilderreiche Stilblüte zu Papier: *„Berlioz* und *Wagner* sind zwei ‚enfants terribles' des alternden Beethoven, der sich gewaltig wundern würde, wenn er diese beiden seltenen Vögel aus seiner letzten Brut sehen könnte."

Notenwechsel

Eine drollige Beethoven-Anekdote knüpft sich auch an den Besuch *Rossinis* (1792—1868) in Wien, wo man über dem gefeierten italienischen Opernkomponisten bald den tiefgründigen Deutschen Beethoven vergaß. Als *Rossini* ihm einen Besuch abstatten wollte, äußerte er seinem Freunde gegenüber die Besorgnis, daß er fürchte, Beethoven würde ihn wegen seiner Taubheit nicht verstehen. „O," meinte der Freund Rossinis, der ein witziger Kopf war, „da sollten die Herren, wie es bei den Staaten gebräuchlich ist, Noten wechseln."

Mißverständnis mit C. M. v. Weber.

Als *Carl Maria von Weber* (1786—1826) die Partitur seines „Freischütz" beendet hatte, schickte er sie an Beethoven, da er dessen Urteil gern hören wollte. Beethoven las die Partitur und sandte sie an Weber wieder zurück mit der kurzen Bemerkung, daß er rate, keine Oper mehr zu schreiben. Weber, der wohl einige anerkennende Worte erwartet hatte, war schon verstimmt hierdurch, und als er bald darauf Gelegenheit hatte, mit Beethoven persönlich zusammenzutreffen, fragte er ihn, ob er denn die Musik zum „Freischütz" für so schlecht halte, daß er ihm solchen Rat erteilt habe. „Für so schlecht?" erwiderte Beethoven, „nein, im Gegenteil! sondern für so gut, daß ich glaube, Sie werden keine zweite solche Oper fertig bekommen."

Mit dem Teufel im Bunde!

Dank seines *genialen A-vista-Spieles* kam Beethoven, wie Konrad Huschke mitgeteilt hat, einmal beinahe in den Verdacht, mit dem Teufel im Bunde zu stehen! Dies ereignete sich, als er bei der Aufführung eines sehr schwierigen Kammermusikwerkes über die Fehler der geschriebenen Stimmen einfach hinweglas und seinen Klavierpart vom Blatte völlig fehlerfrei durchführte. — Als er einmal ein anderes schwieriges Stück in schnellstem Tempo vom Blatt gespielt hatte, und jemand staunend bemerkte, er habe doch unmöglich die einzelnen Noten erkennen können, gab er die für sein Genie charakteristische Antwort: „Das ist auch nicht nötig! Wenn man schnell liest, so mögen eine Menge Druckfehler vorkommen, aber man sieht und beachtet sie nicht, wenn einem nur die *Sprache* bekannt ist!" — — —

*

Emil Peeters: „Tanzsinfonie"

Uraufführung im Oldenburger Landestheater

Die Tanzsinfonie von Emil Peeters, nach der Choreographie von Marion Herrmann, führt in die weiten Landschaften seelischer Stimmungen, für die der Komponist eine Musik schuf, die in schöpferischer Synthese markante Rhythmik, formale Geschlossenheit und melodische Stimmungskraft vereinigt, ohne in die Sphäre des rein Illustrativen hinabzusinken. Starkes, eigentümliches und dabei ganz schlichtes, sachliches Musikertum sprechen aus dem Werk, dem ein starker Bewegungswille und groß empfundene Eingebungen elementare Wirkung verleihen. Die Basis des Vorwurfs liegt musikalisch im Schlagzeug; klanglich ist die Verwendung tiefer Glocken bemerkenswert. Nach einem Einleitungssatz in den hämmernden Rhythmen des $^5/_4$-Takts mit großer Steigerung folgt ein ruhiges Adagio mit abwechslungsreichem Uebergang zum beschwingten Schlußallegro. In den zweiten, durch einen prägnanten basso ostinato eingeführten Satz brechen plötzlich weiche Walzerklänge. Der im $^5/_8$-Takt wiederholte basso ostinato steigert sich in fast maschinenmäßigem Rhythmus zu einem zagenden Allegro. Das „Nachtstück" bringt die höchste Entfaltung des melodischen Ausdrucks und gewinnt durch orgelpunktartige Glockenklänge einen seltsam melancholischen Reiz. Ganz lyrisch gehalten, schließt sich ein Intermezzo von befreiender Einfachheit des Melos an. Aus ihm entwickelt sich organisch die Schlußfuge, deren kräftiges, nach oben strebendes Thema mit zweimaliger Umkehrung und ungezählten Verwandlungen in einen krönenden Ausgang von hymnischer Wucht mündet. Mit letzter Hingabe an die Schwingungen des Klanges deutete Marion Herrmann mit ihrer Tanzgruppe die nervenhaft geistigen Vorgänge aus. Die Wiedergabe brachte eine hinströmende Bewegtheit im Tänzerischen, in der es von Glied zu Glied in unaufhaltsamem Flusse keine Stockung gab. Werner Ladwig führte mit starken rhythmischen Impulsen das prächtig musizierende Landesorchester. Der rauschende Erfolg war unbestritten. *Friedrich W. Herzog.*

*

II. Historisches Musikfest in Rudolstadt, Pfingsten 1926

Das anmutig im Thüringer Land gelegene Rudolstadt bot an den Pfingstfeiertagen zum zweitenmal nach einer Pause von mehreren Jahren ein historisches Musikfest. Es waren Werke deutscher Tonmeister vom Ausgang des 17. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, die in vier Konzerten, teils in der alten Stadtkirche, teils im schönen Rokokosaal von Schloß Heidecksburg, zur Wiedergabe kamen. Gingen die beiden ersten Veranstaltungen speziell in die Vergangenheit Rudolstadts zurück und brachten geistliche und weltliche Schöpfungen von einstigen Dirigenten der dortigen Hofkapelle, so knüpfte das dritte Konzert „im Stile einer Goetheschen Sonntagsmusik" an die klassische Epoche des Thüringer Landes an, während der Abschluß des Musikfestes in Händels Oratorium „Jephta" das Werk eines zu Weltgeltung gelangten Musikers dem bescheideneren Wirken der Rudolstädter Meister gegenüberstellte.

Eröffnet wurde das Fest am Sonntag vormittag durch eine musikalische Pfingstfeier in der Stadtkirche mit Pfingstkantaten von Phil. H. Erlebach (1657—1714), Georg Gebel (1709—1753) und Max Eberwein (1775—1831), der am Nachmittag im Schloß ein „Collegium musicum" folgte, wo man Kammermusik und Orchesterwerke der eben genannten Komponisten zusammen mit den weiteren: Christ. Förster (1653—1745) und Chr. Gotth. Scheinpflug (1722—1770) zu hören bekam. Unter ihnen steht sowohl zeitlich als an Bedeutung an erster Stelle Ph. H. Erlebach: Seine kurze, schöne Kantate, wie seine vortreffliche Ouvertüre (in französischem Stil) und seine gemütsinnigen Arien und Duette ließen nicht nur einen hervorragenden Musiker, sondern dazu eine ausgesprochene Persönlichkeit erkennen. Als nicht immer gleich bedeutendes, aber interessante und schwungvolle Züge aufweisendes Werk zeigte sich ein Trio von Chr. Förster. Bei der Pfingstkantate G. Gebels fiel die schon auf Ph. Em. Bach weisende Gefühlsweichheit auf, seine Partita für Cembalosolo ist ein frisches, liebliches Stück. Famos war die Orchestersuite von Scheinpflug (das Rondeau ein kleiner Treffer), während M. Eberwein einen etwas ungleichen Eindruck machte. Seiner weit ausgesponnenen Kantate eignen stimmungsvolle Töne und die reicheren harmonischen Mittel der neueren Zeit, aber fehlt auch die Kraft, die Fortführung auf gleicher Höhe zu halten. Sein Quintettkonzert für Bläser ist wohl etwas weitschweifig, aber die prächtige Musizierfreudigkeit und die glückliche Behandlung der Solobläser lassen es überaus dankbar erscheinen. — Das dritte Konzert brachte vorwiegend Vertonungen von Dichtungen Goethes und Schillers durch Beethoven, Curschmann, Reichardt, Schubert und Zelter, eine an Bedeutung recht verschiedenartige Gesellschaft; darunter Schubert natürlich besonders hervorragend, doch die Reichardt und Zelter mit ihrer schlichten, aber nicht stimmungslosen Kunst ebenfalls gefallend. — Das vierte Konzert brachte Händels imposantes Alterswerk „Jephta" in der Bearbeitung von Max Seiffert.

Die Ausführung des umfangreichen Programms war fast durchweg eine ausgezeichnete. Zu den einheimischen Kräften der Schwarzburg-Rudolstädt. Landeskapelle und dem trefflich geschulten Oratorienchor traten eine Reihe auswärtiger Kräfte, so als ausdrucksvoll singendes und besonders von seiten der Frauenstimmen schöne Gesangskultur aufweisendes Solistenquartett: Rose *Walter*-Berlin (Sopran), Hilde *Ellger*-Berlin (Alt), Alfred *Wilde*-Berlin (Tenor) und Willi *Sonnen*-Braunschweig (Baß); weiter das treffliche *Studeny*-Quartett aus München, die prächtige *Gewandhausbläservereinigung* aus Leipzig, als Solocembalistin Anna *Linde*-Berlin, als Generalbaßspieler Prof. Dr. Max *Seiffert*-Berlin, sowie Meister *Thiel* aus Berlin mit seinem glänzenden Madrigalchor der Staatl. Akademie. Die künstlerische Gesamtleitung hatte Musikdirektor Ernst *Wollong* inne, der auch den Anstoß zu dem Musikfest gegeben hatte. Seine künstlerische Befähigung als Dirigent und Chorleiter, wie nicht minder seine organisatorische in der Ueberwindung zahlreicher Schwierigkeiten, hat sich glänzend bewährt. Daß man auch auswärts bereits auf den Veranstalter der trefflichen „Deutschen Musikabende" in Rudolstadt aufmerksam wurde, bewies der zahlreiche Besuch von Zugereisten. Im Anschluß an das Fest hielt der Akademische Verein „Organum" seine diesjährige Tagung in Rudolstadt ab.

Dr. *H. E.*

Friedrich Wilckens: „Don Morte"

Romantisches Ballett von Max Terpis (nach E. A. Poe)
Uraufführung an der Oper am Königsplatz in Berlin

Manuel de Falla: „Die Vogelscheuche" (el amor brujo)

Ballett. Libretto von Max Terpis
Deutsche Uraufführung ebenda

Die Berliner Staatliche Oper am Königsplatz hat noch Ende Mai diese zwei neuen Tanzaufführungen herausgebracht und sie gemeinsam mit dem schon früher erfolgreich aufgeführten Pulcinella-Ballett von *Pergolese-Strawinsky* zu einer Abendvorstellung vereinigt.

Die erste der beiden Neuheiten (Don Morte) fußt auf einer Idee Edgar Allan Poes und stellt im ersten Bild eine nächtliche Straße vor einem phantastischen Schloß dar, auf der zunächst einsam Don Morte einherschreitet. Gleich darauf füllen angstvolle, elende Menschen die Szene, jammernd, daß der Tod im Lande sei. Durch diesen Tumult von Unglücklichen bricht sich der ausgelassene Zug des Fürsten rücksichtslos Bahn nach dem Schloß, das nunmehr festlich beleuchtet erstrahlt und dessen Tor nach dem Einzug von zwei Geharnischten bewacht wird. Die Straße leert sich, allein bleibt drohend Don Morte zurück. — Das zweite Bild zeigt im Innern des Schlosses ein tolles Maskenfest der Hofgesellschaft, aus welcher sich der Fürst, seine Geliebte, die Tänzerin und der Narr hervorheben. Lärmende Lust soll die geheime Angst betäuben. Doch zweimal schreitet als große Silhouette am rückwärtigen Fenster Don Morte vorüber, von den Anwesenden erstarrend wahrgenommen. Beim dritten Male tritt Don Morte selbst unter die Festgesellschaft und entführt aus ihrer Mitte ungehindert die willenlose Tänzerin, nachdem der Fürst, der seinen Degen gegen ihn gezogen, auf seinen Wink entseelt zurückfiel. — Besonders inhaltsreich ist die ganze Geschichte also nicht, auch nicht mehr gerade originell: Salome, Josephslegende, Schreker-Opern und Revuebühne haben da Vorarbeit getan; doch gibt es dabei reiche Gelegenheit zur Entfaltung von Prunk, effektvollen Bildern und Tänzen, die immer wieder Liebhaber auf und vor der Bühne finden. Man kann nun nicht sagen, daß diese Berliner Aufführung etwa sehr künstlerisch gewirkt hätte, eher könnte man sich manchmal in der Revue als in der Staatsoper glauben. Gewiß wurde viel Mühe darauf verwandt: das Ballett war von Max *Terpis* trefflich einstudiert (hervorragend darunter Harald *Kreuzberg* als Narr), in der Ausstattung (E. Pirchau) hatte man kein bißchen gespart, der Beleuchtungsmeister sorgte für alle mögliche Abwechslung, — bloß, was man so Geschmack nennt, war ein bißchen vor all dieser Pracht in den Hintergrund geraten. Hieran hätte wohl auch eine einfallsreichere und selbständigere Musik, als es die von Friedr. *Wilckens* war, nicht sehr viel ändern können. Es sei gerne zugegeben, daß Wilckens technisch etwas kann; mindestens vermag er wirkungsvoll zu instrumentieren und auch sonst gelegentlich den richtigen Klang an die richtige Stelle zu setzen. Aber seine Musik enthüllte sich mehr und mehr als eine nur illustrierende, zusammengesetzt zum großen Teil aus glänzenden Flicken Straußscher und Schrekerscher Partituren. Und da wir das vermutlich angestrebte Gruseln angesichts dieser Mischung von Erotik und phantastischem Prunk auf dem düsteren Hintergrund von Tod und Elend ins Dämonischseinsollende gehoben, allmählich verlernt haben, so spüren wir zunehmende Langeweile und sehen kühlen Herzens und mit merklicher Erleichterung zu, wenn der also kostümierte Tod seine Tänzerin endlich beim Wickel kriegt und mit ihr feierlich abmarschierend das Zeichen zum Fallen des Vorhangs gibt. Es sei noch erwähnt, daß Selmar *Meyrowitz* alles tat, um der Musik die nötigen Lichter aufzusetzen.

Wesentlich angenehmere Eindrücke gab *M. de Fallas* „Vogelscheuche". Die auf dem spanischen Lande spielende Handlung ist kurz die: Der Freund des vom Vater abgewiesenen Liebhabers der Tochter kleidet sich in die Lappen einer vor dem Hause stehenden Vogelscheuche, erschreckt als Gespenst die abergläubischen Bauern und erzwingt so von dem Vater die Einwilligung zur Heirat der Tochter mit dem vorher abgewiesenen Freunde, worauf sich alles in Wohlgefallen auflöst. Diese etwas simple Geschichte wurde in hübschem Rahmen (E. *Pirchau*) sehr nett dargeboten; noch nicht ganz gelöst war das Verhältnis von Pantomimischem und rein Tänzerischem (dessen Niveau an der Staatsoper als bemerkenswert hohes ausdrücklich hervorgehoben sei), was aber dem offenbar eifrig arbeitenden Ballett unter dem strebsamen Max *Terpis* sicher noch gelingen wird. — Die Musik des Spaniers de Falla erwies sich als vortrefflich geratene Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik im wirklich guten Sinn des Wortes. Daß dazu mehr Geschmack, Einfall und Können gehört als zu irgendwelchen weltanschaulich orientierten Verstiegenheiten, gilt zwar als bekannt, wird aber immer noch zu wenig beherzigt. Man ergötzte sich also an der mit spanischen Nationalismen angenehm durchwürzten Kost, die von Erich Kleibers Hand leicht und sicher dargereicht wurde.

Das voraufgegangene Pulcinella-Ballett, ebenfalls unter Kleibers musikalischer Leitung, behauptete als stärkste und wirkungsvollste Nummer des Abends (wenn auch die musikalisch recht verschiedenartigen Elemente Pergolese-Strawinsky darin nicht vollkommen verschweißt sind) vor den beiden Neuheiten den Vorrang und wird diese im Spielplan vermutlich auch überleben.

Dr. *H. E.*

MUSIKBRIEFE

Bayreuth. Bei der rückschauenden Betrachtung des vergangenen Konzertwinters ergibt sich, daß in Bayreuth mit großem Eifer und bestem Erfolg gearbeitet wird. Karl Kittel, der dank seines eminenten Könnens den Chor der „Gesellschaft der Musikfreunde" zur höchsten Leistungsfähigkeit gebracht hat, führte in mustergültiger Weise das „Deutsche Requiem" von Brahms auf mit den Solisten Olga Blomé und Heinrich Rehkemper, der auch Mahlers Kindertotenlieder sang. Der Männerchor des „Liederkranz" brachte sehr gediegene Programme (Loewe, Schubert), die unter Vermeidung der ausgetretenen Bahnen althergebrachter Liedertafeleien genug des Interessanten boten. Recht erfreuliche Leistungen bringt der junge Orchesterverein unter seinem rührigen Leiter Ernst Schmidt zuwege. Von großer Bedeutung sind die Gastkonzerte des Würzburger Konservatoriumsorchesters (unter Zilchers Leitung), die nun seit drei Jahren bestehen und sich bestens bewährt haben. Diesmal hörten wir neben Liszts Faustsinfonie eine Suite „Der Widerspenstigen Zähmung" für 12 Instrumente geschrieben von H. Zilcher. Das äußerst liebenswürdige Werk dürfte eine wertvolle Bereicherung unserer Konzertprogramme sein. Brodersen, Edwin Fischer (der uns mit Strawinsky und Skriabine einen Blick ins gelobte Neuland tun ließ), der vorzügliche Münchner Harfenist Max Büttner wären unter den Solisten besonders hervorzuheben; das Schiering-Quartett hinterließ mit Brahms und Schubert die besten Eindrücke. Die „Sonntagsmusiken" Schmidt-Reinhardt (Sonatenaufführungen) werden gerne besucht. — Zu einem eigenen Opernensemble werden wir es in absehbarer Zeit wohl nicht bringen und sind daher auf Gastvorstellungen einer Wiener Operngesellschaft angewiesen. *Beer.*

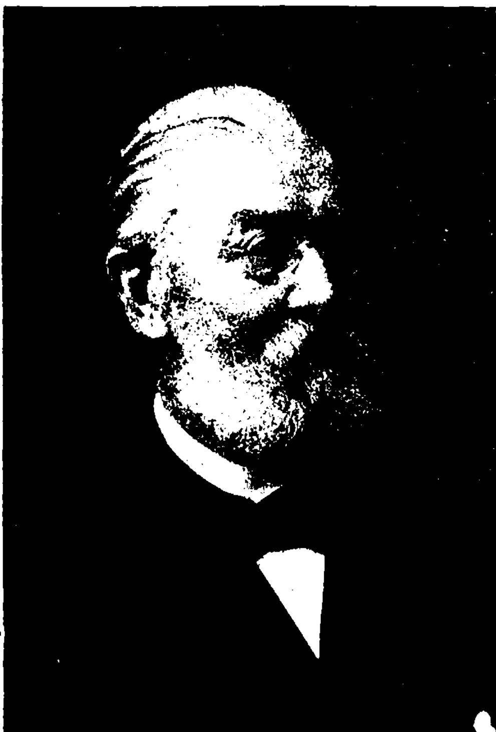
*

Beuthen-Gleiwitz-Hindenburg. (Die Winterspielzeit der Dreistädteoper.) Oberschlesien besitzt keine Opernkultur. Es fehlt infolge der industriellen Hochspannung an Zeit, sich in die Besinnlichkeiten des Musikalischen zu verzetteln. Dazu kommt ein erschrecklicher Mangel an Tradition. Man versuchte diese beschämende Tatsache dadurch zu verschleiern, indem man — auf die ruhige innere Entwicklung verzichtend — über den Schutt kultureller Gleichgültigkeit den Geßlerhut eines Operngebäudes mit amerikanischen Ausmaßen aufrichten wollte. Die Belastungsprobe, die im vorigen Jahre katastrophale Wirkungen erreichte, wurde diesmal mit größerer Würde getragen. Die Verlegung des wirtschaftlichen Schwerpunktes der Oper von Gleiwitz nach Beuthen dürfte im wesentlichen die Ursache des glücklicheren Aus-

klanges der Spielzeit 1925/26 gewesen sein. — Dem Intendanten Felber ließ man infolge verspäteter Berufung wenig Zeit, den notwendigen Apparat nach den Gesetzen künstlerischen Ausgleichs zusammenzustellen. Die Unzulänglichkeit dieses Konglomerates ließ sich auch dadurch nicht hinwegleugnen, daß man hochtrabende Titel recht freigebig verteilte: Vandsburger erschien phönixartig als Operndirektor wieder — eine nicht ganz begründete Graduierung. Vandsburger ist ein guter Dirigent, jedoch mit keiner überragenden Eigenart. Sein Hauptverdienst bleibt die Zusammenstraffung eines aus allerlei Kräften zusammengesetzten Zufallsorchesters. Ihm zur Seite standen der junge Plasser mit verheißenden Kraftäußerungen und Dietsch, der, wie Plasser, aktiv eigentlich recht dürftig in Erscheinung trat. Das Schwergewicht der Solisten lag auf männlichen Schultern. Der Tenor Stadelmeier, die Bassisten Knörzer und Wiegand, der Bariton Rauch konnten ihre Sendung mit Erfolg dokumentieren. Simberg und Modli waren infolge ihres ewigen Konflikts mit deutscher Sprache und Aussprache fehl am Ort. Ueber die weiblichen Solisten haben die kleinen Provinzblätter recht viel und mit mehr oder weniger Emphase geschrieben. An dieser Stelle ist auch nicht einmal eine Namensbenennung begründet. — Der Spielplan brachte — selbstverständlich — durchweg Italiener: Bajazzo, Cavalleria rusticana, Aida, Rigoletto, Troubadour, Tosca. Dazu kamen Martha, Eugen Onegin, Die verkaufte Braut, endlich der Freischütz, Die lustigen Weiber, Wildschütz, Zauberflöte. Relativ am wertvollsten stand die Aufführung der Zauberflöte mit einer aus dem Rahmen fallenden Sorgfalt der szenischen und musikalischen Vorbereitung. *G. Kl.*

*

Erfurt. Im Rahmen eines Sonderkonzerts gab der Erfurter Musikverein seinem Dirigenten Richard Wetz Gelegenheit, sein neues Requiem für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester (bei Kistner & Siegel als Op. 50 erschienen) in Erfurt erstmalig zu Gehör zu bringen. Daß der nunmehr über Fünfzigjährige sich nach vielfacher Betätigung in der Liedlyrik, der Sinfonie und dem weltlichen Chorwerk nunmehr der rein geistlichen Totenmesse zuwendet, ist letzten Endes innerster Ausfluß dieser selten starken, allem Aeußerlichen abgewandten Persönlichkeit. Aus der inneren Notwendigkeit erwachsen, sich mit dem Verhältnis Gott-Mensch auseinander zu setzen, hat dieses Requiem trotz der üblichen katholischen Textunterlage doch durchaus allgemein-religiösen Charakter. Ein wundervoll erfühltes „Agnus dei", ein aufwühlendes „Dies irae" und ein prachtvoll lyrisches „Libera me" sind die Angelpunkte des Werkes, das im Kompositorischen den überlegenen Könner, im Melodischen den blutvollen Musiker, im Harmonischen die charaktervolle Persönlichkeit widerspiegelt. Technisch im Chorsatz oft recht anspruchsvoll, befriedigt es doch auch in breiten Melodiebögen alle kantablen Ansprüche, die man gerade im modernen Oratorium so oft vermißt. So trägt es alle Voraussetzungen zu einem erfolgreichen Weg durch die Konzertsäle, wo gerade an dieser Spezies fühlbarer Mangel herrscht. Mit der Baritonpartie bot Prof. Albert Fischer wieder eine ganz überragende Leistung in stimmlicher und musikalischer Hinsicht. Eva Bruhn vermochte sich dagegen (wohl infolge starker Indisposition) nur sehr schwer zu behaupten. Der Chor der Singakademie sang mit erstaunlicher Abstufung im Dynamischen, das Orchester bot ausgezeichnete Abrundung im Klanglichen. Der Gesamteindruck war ein unbedingt packender. *Walter M. Gensel.*



Karl Johann Christian Stiehl

(Text s. S. 420)

*

Freiberg i. Sa. Die städtischen Sinfoniekonzerte erfreuten sich in dieser Saison eines verhältnismäßig guten Zulaufs. Kapellmeister Willy Genßler hat hier am Orchester erzieherisch vortreffliche Dienste geleistet. So brachte auch das letzte Konzert wieder Genüsse erlesenster Art. Es kamen Mendelssohns Konzert-Ouvertüre „Hebriden", das Capriccio Italien von Tschaikowsky und am Schluß die a moll-Sinfonie von Mendelssohn zur Aufführung. Dazwischen sang die Solistin des Abends, Frau Jülich-de Vogt von der städt. Oper Berlin zwei Mozart-Arien und die Fidelio-Arie von Beethoven. — Der „Freiberger Liederkranz" veranstaltete ein Konzert mit Werken sächsischer Komponisten, das auf achtbarer Höhe stand und in Chor- und Sololeistungen sehr angenehme Eindrücke hinterließ. Der Chor unter Leitung seines bewährten Dirigenten Fedor Paul singt rein und vor allem gut diszipliniert. Besonders zu erwähnen ist die solistische Mitwirkung der einheimischen Sängerin Luise Schelbach-Pfannstiehl, die Lieder der Freiberger Komponisten Max Dehnert und Rudolf Büttner zum Vortrag brachte. *Walter Fickert.*

*

Gera. Die „Reußische Kapelle" brachte unter Heinrich *Laber* in den dieswinterlichen Konzerten folgende örtliche Erstaufführungen: L. Windsperger: Konzertouvertüre, R. Wolff: Orchesterstück mit Engl. Hornsolo (R. Kamloth) Uraufführung, M. Trapp: II. Sinfonie, Haydn: Sinfonie concertante, Op. 84, Händel: Wassermusik, Moussorgsky: Eine Nacht auf dem kahlen Berge, Bartok: Tanzsuite, Widor: Choral und Variationen für Harfe (Frau Meyer), Ravel: La Valse, Respighi: Die Pinien von Rom, Hindemith: Cellokonzert (Hans Keyl), Reger: Ballettsuite, Waltershausen: Sinfonie Hero und Leander (unter Leitung des Komponisten), von bekannten Werken u. a., Bruckner: VI. Sinfonie. Der „Musikalische Verein" brachte unter Heinrich Laber an Erstaufführungen: Atterberg: Sinfonia Piccola, Schillings Glockenlieder (Ellen Overgaard), Reger: Der 100. Psalm, Thomassin: Musik für Streichinstrumente, Uraufführung, Tanéjew: Konzertsuite für Violine und Orchester (G. Kulenkampff), Sibelius: V. Sinfonie, Mahler: Das Lied von der Erde (J. Urlus), Händel: Belsazar (Notholt, M. Peiseler-Schmutzler, R. Bockelmann, E. v. Hoeßlin, Dr. Rosenthal).

*

Liegnitz. Mitte April d. J. fand in Liegnitz in der Kirche St. Peter-Paul die Uraufführung des Oratoriums „Der Weltheiland" für Chor, 4 Solostimmen, Orchester und Orgel statt. Das gewaltige sechsteilige Werk des 75jährigen Meisters Wilhelm Rudnick (Schöpfung, Sündenfall, Verheißung, Weihnachtsgeschichte, Das Wirken des Heilands, Passion, Auferstehung, Himmelfahrt und Apotheose) blüht von flüssiger schönster Melodik, interessanter Harmonie, charakteristischer Instrumentation, packenden, mächtigen, doch leicht sangbaren Chören und weist großartige Steigerungen auf, die Solostellen (Arien und Duette) sind besonders liebevoll behandelt. Otto Rudnick, der Sohn und Amtsnachfolger des Komponisten, hielt die Zügel straff in Händen und brachte eine vollendete Wiedergabe der zahlreichen Schönheiten des Werkes. Für einen Abend enthält das Werk allerdings fast zu viel musikalischen Reichtum. Kirchenmusiker seien besonders darauf hingewiesen, daß jeder Teil für sich als Kantate im Gottesdienst verwendbar ist.

*

München. (Erstaufführung des Straußschen „Intermezzo".) Nach langer Verzögerung brachte nun auch Münchens Opernbühne die launig-sentimentale Selbstverherrlichung Straußens heraus, und das Publikum quittierte die liebenswürdige Indiskretion dieses langverjährten Eheintermezzos des großen Meisters wie überall mit lebhaftem Interesse und Beifall. Kein Wunder: Indiskretionen aus dem Privatleben bedeutender Leute sind immer „interessant", und Strauß setzt die seinen der Oeffentlichkeit als Textverfasser, Musiker und Mensch mit der lächelnden Ueber-

legenheit des gut gelaunten großen Herrn vor. Mit leichter Hand sind die Charaktere der Burleske in loser Szenenfolge der Wirklichkeit abkonterfeit und eine unglaubliche Treffsicherheit musikalischer Kolorierung läßt den bewußt saloppen Sprachjargon in blitzenden Glanzlichtern witzig aufleuchten. Hierin liegt der eigentlichste Reiz des Stückes, nicht in seinem „gemütvollen" Einschlag, der sich bei den Aktschlüssen zu regelrechter Sentimentalität auswächst. Es versteht sich jedoch bei Strauß von selbst, daß seine Orchestersprache in der Untermalung dieser Alltagsprosa wie auch in den sinfonischen Zwischenspielen nicht nur mit vollendeter Virtuosität gehandhabt wird, sondern neben dem geistreichen Konversationsstil auch eine Fülle wirklicher musikalischer Intuitionen birgt. — Bei der von H. Knappertsbusch sorgfältig vorbereiteten und sehr flüssig und schmiegsam gestalteten Aufführung lag das Hauptgewicht auf der orchestral wie gesanglich vortrefflichen musikalischen Leistung; die darstellerische jedoch entsprach in den Hauptrollen nur teilweise den Intentionen des Textbuches. Am meisten noch bei Elisabeth Feuges Verkörperung der „Christine", obwohl auch ihr das Spezifische dieses histerisch-kapriziösen Typs darstellerisch weit weniger liegt als die gemütvoll-sentimentale Seite, während E. Wildhagen einen durchaus unbedeutenden und damit unmöglichen „Kapellmeister" hinstellte und F. Fitzau als kleiner „Baron" vollkommen des österreichischen Charmes entbehrte, der zu diesem dummdreisten adligen Hochstapler einfach gehört. Dagegen half wesentlich zum eleganten Ablauf des Ganzen die treffliche Besetzung aller Nebenrollen und M. Hofmüllers flotte Inszenierung (Bühnenbilder: L. Pasetti), die übrigens auf Anspielungen in den Masken verzichtete; fraglich, ob zu besonderen Gunsten des Stückes, das doch nun einmal eine „Straußiade" ist und bleibt.

Dr. *P.*

*

Plauen i. V. Der letzte Teil der laufenden Sing- und Spielzeit erhielt seine besondere Würze durch die endliche Wiedereröffnung des städtischen Theaters, das wegen eines nicht fertig werden wollenden Umbaus viel länger geschlossen bleiben mußte, als man seitens der städtischen Verwaltung wünschte. Die kurze Zeit seit der Eröffnung (Anfang März) bis jetzt (Mitte Mai) ist mit einer Reihe von Erstaufführungen und Neueinstudierungen erfüllt gewesen, mit denen man die Scharte der langen Untätigkeit glänzend ausgewetzt hat. Mussorgskys „Boris Godunow", vom Intendanten Kurt Strickrodt glänzend ausgestattet und sorgfältig inszeniert, von seinem ersten Kapellmeister Dr. Ernst Cremer und den sehr tüchtigen Mitgliedern der Bühne prächtig durchgeführt, war die Eröffnungsvorstellung; Wagners „Parsifal" am Karfreitag folgte, für Plauen eine Erstaufführung. Alle Bedenken, die vorher geäußert wurden, schwanden vor der durchaus würdigen, mit künstlerischem Ernste von den leitenden Männern inszenierten, von den Sängern der Hauptpartien geleisteten Wiedergabe. Die hervorragende Leistung des Parsifalsängers, Walter Schärs, namentlich wurde rückhaltlos anerkannt. Gewissermaßen um zu zeigen, was die Bühne leisten könnte, folgte kurz darauf die Erstaufführung von Schrekers „Fernem Klang". Die Aufführung durfte, wenn auch nicht alle Schwierigkeiten gelöst waren, als wohlgelungen gerühmt werden. Bezeichnenderweise brachte ihr das Publikum nicht so viel Interesse entgegen als dem Wagnerschen Bühnenweihefestspiel. Aus dem übrigen Opernspielplan verdient noch eine außerordentlich wohlgeratene Aufführung der beiden Mozart-Opern, des „Schauspieldirektors" und „Entführung aus dem Serail" genannt zu werden. Erfreulich wirkte besonders das Stilgefühl dieser Neueinstudierungen. Endlich sei noch eine wirksame Verlebendigung von Götz' selten gegebener „Bezähmung der Widerspenstigen" genannt, an der die Hörerschaft ihre helle Freude hatte. — Im Konzert war neben einem sehr beifällig aufgenommenen Gastspiel Hermann Abendroths aus Köln die Uraufführung einer Kantate des einheimischen Komponisten Julius Gatter das Hauptereignis. Gatter hat Gedichte des an einer Kriegsverwundung jung gestorbenen, hochbegabten Gerrit Engelke unter dem Titel „Lebenswanderer, Du" zu einem Kantatentext zusammengefaßt und dazu eine Musik geschrieben, die sich ebenso sehr durch flüssige melodische Erfindung als durch reiche polyphone Arbeit auszeichnet, die gleichmäßig wertvoll im Orchestralen wie im Chorischen ist. Engelkes Poesie hat einen stark optimistischen, lebenbejahenden Zug, Gatter hat sich durch die schönen Verse zu einer ebenso froh und hell gestimmten, warmherzigen Musik anregen lassen. Die vom hiesigen Volkschor gebotene Wiedergabe befriedigte zwar nicht alle Wünsche, überzeugte aber von dem Werte und der Fülle der Gatterschen Komposition, deren Erfolg nicht bloß ein Lokalsieg des hier hochangesehenen Musikers bleiben möchte.

Ernst Günther.

Stettin. Ein Rückblick seit Beginn des neuen Jahres weiß über das musikalische Leben unserer Provinzialhauptstadt viel Erfreuliches zu berichten. Die Chöre und Sinfoniekonzerte des Musik-Vereins dirigierte Rob. Wiemann mit gewohntem Erfolg. An vokalen Aufführungen wäre eine Neueinstudierung des weltlichen Oratoriums von C. Ad. Lorenz „Das Licht" besonders zu erwähnen; Chor, Orchester und Solisten schufen prachtvolle Eindrücke. Mit bestem Erfolg setzte sich Rob. Wiemann für die Werke zeitgenössischer Komponisten, wie: „Gesang des Lebens" für Männerchor und Orchester, Kleist-Ouvertüre von Richard Wetz, der Sinfonie im alten Stile (D dur) von E. N. v. Reznicek ein; auch Tschaikowskys Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia" wurde zündend geboten. Einen interessanten Brahms-Abend (Doppelkonzert für Violine und Violoncell, Serenade Nr. 1 und die Akademische Festouvertüre) brachte Wiemann im Rahmen der Volks-Sinfoniekonzerte, mit Georg Wille und Konzertmeister Strub als Solisten, heraus. Unser Elite-Männerchor, der Lehrergesangverein, glänzte unter R. Wiemanns Leitung besonders in modernen Werken, wie Mathieu Neumanns „Hagen" und „Sturmerwachen". Unbestrittene Höhepunkte waren wieder die Veranstaltungen der hiesigen Richard Wagner-Gedächtnisstiftung: Edwin Fischer als prächtiger Solist am Flügel, sowie als Leiter eines Kammerorchesters, dann Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern, alles Dagewesene überragend. Unsere einheimische Konzertdirektion Simon (Inhaber Alfred Döring) bot in seinen Abonnementskonzerten erlesenste Genüsse. Wir hörten mit glänzendem Erfolg das Berliner Blüthner-Orchester unter Peter Raabe, den Berliner Domchor mit Meister Hugo Rüdel, dann die Sterne am vokalen Himmel: Maria Ivogün, Franz Steiner, Paul Bender, Emmi Leisner, Maria Olszewska; Barbara Kemp begegnen wir allerdings lieber auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Eugen d'Albert erinnerte an die herrlichsten Stunden seines großen Könnens; Hubermann, Petschnikow mit Pfitzner am Flügel, Gustav Havemann, sowie das Klingler-Quartett und die Kammermusik-Vereinigung der Berliner Staatskapelle waren köstliche Bereicherungen unseres Konzertlebens. Unsere einheimischen Künstler: Leopold Saß mit dem Berliner Romuald Wikarski am Flügel (Werke für Violine und Klavier), sowie Erich Rust mit einem eminent begabten Schüler Martin Friedrich (Kompositionen für zwei Klaviere) erspielten sich beachtenswerte Erfolge. Paul Papsdorf vom hiesigen Stadttheater beschloß als feinsinniger Liedersänger mit Kapellmeister Paul Großmann am Flügel die Konzertsaison. *Julius Zarest.*

*

Weimar. Wenn man von den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle absieht, wäre es um die Möglichkeit, Bedeutendes an Kammermusik oder Solistenkonzerten zu hören, schlecht bestellt,



Friedrich Ludwig Dülon

(Text s. S. 420)

böte nicht die Gesellschaft der Musikfreunde im Verein mit dem stets hilfsbereiten Buchhändler Wollbrück alles auf, Künstler von großem, klangvollen Namen nach Weimar zu ziehen. So lernten wir das Rosenthal-Quartett kennen, das uns mit dem Liederzyklus von Zilcher bekannt machte, erbauten uns an der Gesangskunst von Elisabeth Schumann, erlebten eine Weihestunde durch das Busch-Quartett und bewunderten gelegentlich eines Klavierabends Edwin Fischer. — In der Oper des Deutschen Nationaltheaters gab es nebst einer willkommenen Abwechselung durch Boildieus „Loch in der Landstraße", vom Generalmusikdirektor Dr. Ernst Prätorius fein musikalisch geleitet, eine weitere Erstaufführung durch Janaczeks „Jenufa". Hier war es der erste Kapellmeister Dr. Ernst Latzky, der diese Oper aufs sorgsamste einstudiert hatte und dessen musikalische Leitung die vollste Anerkennung des Publikums fand. Ungezählte Male mußten mit ihm die Hauptdarsteller Benno Haberl, Broß-Cordes, Elsbeth Bergmann-Reitz und Emilie Frick den Dank der Zuhörer entgegennehmen. Zu einer ständigen Institution scheint sich die „Osterwoche Weimar" zu entwickeln. Auch diesmal lockte Goethes „Faust" eine stattliche Zuhörerzahl von auswärts nach hier, auf klassischem Boden in feierlicher Stunde das große Werk des Olympiers zu erleben. — Als weitere Darbietungen sind zu nennen Wagners „Parsifal", eine Aufführung, die Orchester und Darsteller unter Ernst Prätorius auf bedeutender Höhe fand, und Pfitzners „Palestrina" mit dem prächtigen Fritz Krauß in der Titelrolle. In den Sinfoniekonzerten hörten wir Paul Kletzkis Sinfoniette für Streichorchester, ein achtunggebietendes Werk, Mahlers Siebente, und Stücke von Schreker, Strawinsky und Hindemith, die hier zum ersten Mal gespielt, keine tiefgehenden Eindrücke hinterließen, aber in ihrem mehr heiteren Charakter einen geeigneten Auftakt bildeten zu zwei der schönsten Walzer von Strauß, die von Ernst Prätorius liebevoll angefaßt, eine nachträgliche Huldigung für den großen Meister des Tanzes darstellten. Gleichfalls in die „Osterwoche" fiel eine mehrtägige Max Reger-Feier, die nur allzu reichhaltig war. Es seien genannt das Strub-Quartett, dem sich der Dresdener Klarinettist Schütte hinzugesellte, der treffliche Organist Walter aus Wien, der ausgezeichnet diszipliniert und musikalisch geleitete Dr. Hollesche Madrigalchor aus Stuttgart, der einheimische Geiger Prof. Rob. Reitz und Carl Pillney, dessen Bearbeitung der Bach-Variationen für Klavier und Orchester wir in einem Orchesterkonzert hörten, das mit der Vaterländischen Ouvertüre des Meisters unter Ernst Prätorius das Fest würdig und eindrucksvoll abschloß. In einem gleichfalls dem Andenken Regers gewidmeten Konzert der Ortsgruppe Weimar wirkten sehr verdienstlich die Damen Handke (Orgel) und Wagus und Sempell (Gesang), letztere durch ihre herrliche Altstimme besonders auffallend. *Gustav Lewin.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Archiv für Musikwissenschaft. 7. Jahrg. 3. Heft, Dezember 1925. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Robert Geutebrück (Wien) berichtet von seinen Forschungen über Form und Rhythmus des älteren deutschen Volksgesanges. In der kirchlichen Ueberlieferung tritt das volksmäßige Gestaltungsprinzip stärker hervor als in der gesellschaftlichen. Die gesellschaftliche Ueberlieferung war eben für die „Gesellschaft" bestimmt, während in der Kirche auch das „Volk" dabei war. Verfasser weist nach, daß in der Ueberlieferung des älteren Volksgesanges, der Liedpflege der Gebildeten, dieser vielfach entstellt ist. In der praktischen Uebung des jüngeren Volksgesangs stellt er „fremdvolkliche" oder gar „exotische" Einflüsse fest. Während sich die „immensuralen" (fremden) und „taktischen" (einheimischen) Gestaltungsprinzipien um 1500 noch die Wage halten, trägt schließlich das einheimische den Sieg davon. Die deutsche wie außerdeutsche „abendländische" Volksliedweise zwang durch ihr Eindringen in den polyphon-freirhythmischen Satz diesen zur Vereinfachung und taktischen Ordnung. *A. K.*

*

Georg Böttcher: Die Aufgaben des Männerchor-Dirigenten. Verlag K. Merseburger in Leipzig.

Der Verfasser gibt seiner Schrift den Untertitel: „Ein Beitrag zur Hebung des Männerchorgesangs", wohl in der richtigen Erkenntnis, was auf diesem Gebiet noch alles der Erfüllung harrt. Ebenso richtig spricht er gleich im Vorwort von den „großen Zielen", deren sich eine gewissenhafte Pflege dieser Musikausübung zu befleißen hat: „Verfeinerung der Gesangskultur, Vertiefung der Auffassung und des Vortrags, Vergeistigung der Wiedergabe, Veredelung des Geschmacks." In der Tat gibt das Büchlein sehr gründliche und gewissenhafte Anleitungen, diesen Zielen näher zu kommen. Die Anleitungen sind leicht verständlich, „populär" gehalten, wohl aber deshalb, um auch in kleineren Verhältnissen gebraucht werden zu können. Sie handeln von der Technik des Dirigierens, von den Akzenten, von der Aussprache, von Stimmbildung und von Auffassung und Vortrag. Zuletzt wird eine Anleitung für den Verlauf eines Uebungsabends gegeben. Die angeführten Beispiele zeugen dafür, daß der Verfasser selbst guten Geschmack hat, und es bleibt zu wünschen, daß alle die, welche es notwendig haben, sich angelegentlich mit seinem Büchlein befassen. *R. Gr.*

*

Roger Norths „musicall gramarian". Neuausgabe von Hilda Andrews im Verlag der Oxford University Press, London.

Die Neuausgabe dieser Schrift bedeutet eine Parallelerscheinung zu manchen deutschen Veröffentlichungen, wie sie schon immer in den letzten Jahrzehnten und erst dieser Tage mit Schütz' Kompositionslehre geschehen sind. Allerdings handelt es sich in dem Verfasser dieser „musicall gramarian" um einen „cultured amateur", der von 1650—1734 gelebt hat und von Beruf aus zum Advokaten bestimmt war. Seine Ansichten und Ausführungen sind geistreich, von gut fundierten Kenntnissen und schon deshalb interessant, weil sie Aufschluß geben über das England, das zu dieser Zeit in der Virginalmusik seine größte Epoche der Musikgeschichte hinter sich gebracht hatte. Das handliche Büchlein (41 Seiten) wird auch Nichtwissenschaftlern manches Interesse bieten. *R. Gr.*

Musikalien

Lothar Windsperger: Sonate D dur für Cello allein. Verlag Schott, Mainz.

Ein liebenswürdiges, unproblematisches Werk, das in seiner gedrängten Kürze viele feine Züge aufweist, und das zum Studium und zum Vortrag gern empfohlen wird. In der technischen Schwierigkeit ist es durchaus zu bewältigen, wenngleich es eine Menge instruktives Material an Bogen- und Fingertechnik aufweist. Besonders die Erlernung einer schönen Darstellung der Triolen im Lentosatz dürfte Lehrer veranlassen, mit ihren Schülern diese Solosonate durchzustudieren. *R. Gr.*

*

Egon Kornauth: Streichquintett Op. 30. Verlag L. Doblinger, Wien. Streichquartett Op. 26.

Da es an sich unwesentlich ist, ob ein Komponist, namentlich ein Lebender, irgend einer Gruppe oder Richtung angehört, so soll auch kein Versuch unternommen werden, Kornauths Musik irgend einem Schlagwort unter- und einzuordnen. Es mag hier genügen, daß in diesen beiden Kammermusikwerken warmblütige, oft von Schönheit förmlich getränkte Musik zu hören ist, die einen einheitlich geschlossenen Stil aufweist und von großem formalen Können durchdrungen ist. *R. Gr.*

*

Franz Ippisch: Serenade für Streichquartett. Verlag Ludwig Doblinger, Wien.

Ein frisches, lebhaft empfundenes Werk, unbeschwert, doch nicht alltäglich dahinfließend, in der Wirkung sehr dankbar. *R. Gr.*

*

Othmar Wetchy: Miniaturen. 5 kleine, leichte Stücke für Klavier. Derselbe Verlag.

Ganz instruktive, sehr melodiöse und wohlklingende Stückchen, die im Unterricht gute Verwertung finden können. *R. Gr.*

*

Joseph Rinaldini: Triptychon. 2 hdig. Klavier. Derselbe Verlag.

Drei phantasiereiche, weitausholende Stücke, oft von großem Schwung und tönendem Elan, von farbenreicher Harmonik und dankbarem Klaviersatz. *R. Gr.*

*

Als Neuerscheinungen auf dem Gebiet der *Männerchorliteratur* sind erwähnenswert aus dem Verlag *Gebr. Hug & Co.*, Leipzig: „Abendlied" von René Furnée. — Aus dem Verlag *Chr. Bachmann*, Hannover: „Mein Herz ist am Rheine" und „Weinlese am Rhein" von F. W. Niemeyer Op. 49; „Ständchen" von Leo Kieslich Op. 145. — Aus dem Verlag *Ernst Bisping*, Münster i. W.: „Das Lied vom deutschen Rhein", „Haidenacht", „Sonntagskind", „Kuckuck, wie alt?" von Hermann Ziegler; „Gretelein" und „Herzallerliebstes Schatzerl du" von Leo Kieslich. *A. K.*

*

Wilhelm Rinkens, Op. 39: Drei Balladen für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. Rob. Forberg, Leipzig.

Gut singbar, wirkungsvoll durch die scharf charakterisierende Begleitung. *A. K.*

Ludwig Scriba: Streichquartett Op. 12. Suite in d moll für Violine und Piano, Op. 8. Variationen und Fuge über ein eigenes Thema. Kommissionsverlag Rob. Forberg, Leipzig.

Musikalisch sehr wertvolle Werke, mittelschwer bis schwer. *A. K.*

*

Friedrich Karl Grimm: Burleske. Intermezzo für Klavier zu 2 Händen. C. F. M. Rothe, Leipzig.

Reizvolle Stücke für Haus und Unterricht. *A. K.*

*

Die Gesänge zur Weihnachtslegende „Heilige Nacht" von Ludwig Thoma, für eine Stimme mit Gitarrebegleitung von F. X. Rambold. Verlag Bössenbacher Gebr. Giehrl, München.

Zunächst als Beilage zu dem schönen Buch Ludw. Thomas gedacht, sind diese Gesänge auch für Krippenspiele oder andere Weihnachtsfeiern gut zu gebrauchen. *A. K.*

*

Die Singschar. Zehn Volkslieder, bearbeitet für Begleitung mit 2 Geigen, Flöte und Laute nach Wahl von Hans Kroner, Heft I. — Zwölf Volkslieder Heft II. Theaterverlag Eduard Bloch, Berlin.

Diese beiden Hefte sind aus dem Schaffen einer Arbeitsgemeinschaft, der Singschar der Märkischen Wanderer hervorgegangen, die sich die Pflege des Volksliedes zur Aufgabe gesetzt hat. In der sauberen Druckausstattung und mit feinen Federzeichnungen geschmückt werden die beiden Sammlungen sich bald bei allen Sangesfrohen einführen. *A. K.*

*

Hans Wiltberger, Op. 11: Vier Frauenchöre mit Klavierbegleitung. Musikverlag Ernst Bisping, Münster i. W.

Können als Frauenchöre oder Soloterzette für Haus, Schule und öffentlichen Vortrag verwendet werden. — Im gleichen Verlag erschienen drei Männerchöre von Gerh. F. Wehle, Op. 7: Maiwunder, Abschied, Die drei Hasen. Größeren Chorvereinigungen zu empfehlen. *A. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— (VI. Donaueschinger Kammermusikfest.) Die diesjährigen *Donaueschinger Kammermusikaufführungen* zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst finden Samstag, den 24. und Sonntag, den 25. Juli statt. In zwei Kammerkonzerten gelangen zur Aufführung: Fr. Wilh. *Lothar* (Freiburg i. Br.), Streichquartett; Hans *Krasa* (Prag), Streichquartett; Gerhard *Münch* (Dresden), Konzert für Klavier und Kammerorchester; Ernst *Pepping* (Berlin), Suite für Trompete, Saxophon und Posaune; Erwin *Schulhoff* (Prag), Konzertino für Flöte, Viola, Kontrabaß; Hugo *Herrmann* (Reutlingen), „Marienminne" für gemischten Chor; Hermann *Reutter* (Stuttgart), „Gesang vom Tode", Kantate für gemischten Chor, Klarinette und Streichquintett; Karl *Rathaus* (Berlin), gemischte Chöre ohne Text; Yosip *Stolcer-Slavenski* (Agram), gemischte Chöre. Das dritte Konzert bringt Originalkompositionen für mechanische Musikinstrumente (Welte-Mignon) von Paul *Hindemith,* Gerhart *Münch,* Ernst *Toch* und „Triadisches Ballett" von Oskar *Schlemmer,* Bauhaus, Dessau, mit Musik von Paul *Hindemith,* geschrieben für eine mechanische Orgel (Welte). Beim Empfangsabend gelangen zur Aufführung Originalkompositionen für Blasorchester (Militärmusik) von Paul Dessau, Hans Gal, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Ernst Toch, Ernst Pepping. — Anmeldungen bei der Musikabteilung der Fürstl. Hofbibliothek, Donaueschingen, Baden. — Die Neue Musik-Zeitung wird auch dieses Jahr ein Sonderheft zum VI. Donaueschinger Kammermusikfest herausgeben.

— Das diesjährige (14.) *deutsche Bach-Fest* findet vom 30. Sept. bis 3. Okt. in *Berlin* statt.

— Die *Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst* unter dem Vorsitz von Prof. Dr. W. *Gurlitt* (Freiburg) und Dr. h. c. O. *Walcker* (Ludwigsburg) findet vom 27.—29. Juli statt. Vorträge werden gehalten von P. F. *Böser,* O. S. B. (Beuron), E. *Flade* (Plauen i.V.), Prof. Dr. W. *Gurlitt,* Prof. Dr. K. *Hasse* (Tübingen), H. H. *Jahun* (Hamburg), H. *Jung* (Ludwigsburg), Dr. H. *Keller* (Stuttgart), F. *Lehmann* (Göttingen), Dr. J. *Müller-Blattau* (Königsberg i. Pr.), H. *Mund* (Magdeburg), Prof. Dr. A. *Schering* (Halle a. S.), Prof. K. *Straube* (Leipzig), Dr. h. c. O. *Walcker;* musikalische Vorführungen werden geboten von Dr. H. *Besseler* (Freiburg i. Br.), Dr. H. *Luedtke* (Berlin), K. *Matthaei* (Winterthur), G. *Ramin* (Leipzig), Prof. A. *Sittard* (Hamburg).

— Vom 24.—31. August findet in *Haslemere* bei London das zweite *Kammermusikfest* mit deutschen, englischen, französischen und italienischen Werken des 16.—18. Jahrhunderts auf alten Instrumenten unter der Leitung von Arnold *Dolmetsch* statt.

— Die *Städt. Oper* in *Berlin* hat auf drei Jahre Maria *Ivogün,* Lotte *Schöne* und Helene *Wildbrunn* verpflichtet, auf mehrere Monate Sigrid *Onegin,* Maria *Olszewska,* Lotte *Lehmann,* Paul *Bender,* Richard *Mayr,* Wilhelm *Rode,* Dr. Emil *Schipper.* Als erste Neuinszenierung gelangt „Fidelio", als zweite „Figaros Hochzeit" zur Aufführung, daran schließt sich im Oktober die Weber-Feier. Puccinis „Turandot" wird am 1. November zur Erstaufführung gelangen.

— *Händels* Chororatorium „Salomo" wird in der Bearbeitung von Karl Straube in der kommenden Konzertzeit in Wien, München, Frankfurt, Nürnberg, Heilbronn, Schmalkalden, Flensburg und anderen Städten zur Aufführung gelangen.

— Anna *Hegner,* die bekannte Violinvirtuosin, die letztes Jahr verschiedentlich in England verpflichtet war, würde für die kommende Spielzeit in England von Sir Henry Wood zu Konzerten in London und der Provinz engagiert. Einen Sommerkurs für Violinspiel wird die auch als Pädagogin tätige Künstlerin in Oberried am Brienzer See (Schweiz) abhalten (s. Anzeige).

— Die Generaldirektorstelle der österreichischen *Staatsbühne in Wien* wird Franz *Schneiderhan* (Breslau), ein geborener Wiener, erhalten.

— Der Komponist Karl *Ettinger* hat eine neue Oper „Clavigo" (nach Goethe) vollendet.

— Oskar Fritz *Schuh,* Dramaturg und Regisseur am Osnabrücker Stadttheater, ist für die kommende Spielzeit als Regisseur für Oper und Schauspiel an das Hessische Landestheater in *Darmstadt* verpflichtet worden.

— In Dresden fand die erfolgreiche Aufführung von Julius Weismanns Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier durch *A. Rappoldi* und L. *Sauer* statt.

— In *Warnsdorf* in Böhmen (wo die erste vollständige Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" 1830 stattfand), hat sich im Rahmen des Vereines der Musikfreunde unter Kurt *Reuschel* ein „Philharmonisches Orchester" (80 Mann) gebildet, das schon im ersten Halbjahr seines Bestehens mit ausgezeichneten Programmen hervortrat.

— Der Komponist Paul *Kletzki* arbeitet zurzeit an einer Sinfonie, die wiederum im Verlage Simrock erscheint.

— Kammersänger Modest *Menzinsky,* der Heldentenor der Kölner Oper, der er seit vielen Jahren angehört, verläßt Köln am Schlusse der Spielzeit.

— Die bekannte Sängerin Claire *Dux* hat sich, wie aus Chikago gemeldet wird, mit Charles K. Swift, dem Vizepräsidenten der Großfleischkonservenfirma Swift & Co., verlobt. Die Hochzeit der beiden soll im August sein.

— Bruno *v. Niessen,* bisher Assistent bei der Spielleitung an der Dresdener Staatsoper, wurde als Dramaturg und zweiter Spielleiter an die Städtische Oper in *Hannover* berufen.

— Der junge Münchener Pianist Otto A. *Graef* hat in Holland erfolgreich konzertiert.

— Willi *Möllendorff,* der bekannte Vorkämpfer für das Vierteltonsystem (in *nicht*-atonaler Verwendung!), hielt seinen Vortrag am bichromatischen Harmonium, mit dem er zum erstenmal 1917 in Wien an die Oeffentlichkeit trat, kürzlich auch in Gießen (Universität) und, zum 13. Mal, in Mannheim (Gesellschaft für neue Musik), überall mit großem Erfolg.

— Generalmusikdirektor Hermann *Stange* vom Opernhaus in Helsingfors ist von Generalintendant Georg Hartmann an die Städtischen Theater in *Kiel* als erster Dirigent berufen worden.

— Das *Wendling*-Quartett hatte im Verein mit Phil. *Dreisbach* (Stuttgart) beim Bonner Beethoven-Kammermusikfest mit den Klarinettenquintetten von Brahms und Reger starken Erfolg.

— Die Metropolitan-Oper in *New York* hat den Vertrag mit dem Direktor Gatti *Casazza* auf weitere fünf Jahre erneuert.

— Gustav *Lewins* Lustspielouvertüre erlebte sowohl in Aachen unter Prof. Dr. *Peter Raabe* wie auch in Weimar (Dr. Ernst Prätorius) sehr erfolgreiche Aufführungen.

— Das 3. und 4. Jugendkonzert für die höheren Schulen in *Remscheid* durch das Städt. Orchester unter Felix *Oberborbeck* war der deutschen musikalischen Romantik (darunter Weber-Feier) gewidmet.

GEDENKTAGE

— Am 4. Juni feierte Eberhard *Schwickerath* in München seinen 70. Geburtstag. In Solingen geboren, studierte er zuerst Jus, ging aber als junger Referendar zur Musik über. Seine musikalischen Studien trieb er zuerst in Köln bei J. Seiß und Gustav Jensen, dann bei Hugo Riemann in Leipzig, zum Schluß bei

Anton Door und Anton Bruckner in Wien. 1884 erhielt er einen Ruf ans Kölner Konservatorium, von wo er drei Jahre später nach Aachen ging, um für ein Vierteljahrhundert dem dortigen Musikleben das Gepräge zu geben. Von dort erstrahlte immer mehr sein Ruhm als Chordirigent und Chorerzieher, obwohl er auch als Orchesterdirigent eine bedeutende Tätigkeit entfaltete. Im Laufe der Jahre war er an der Leitung von acht großen niederrheinischen Musikfesten beteiligt. 1912 erhielt er eine Berufung nach München in das Direktorium der Akademie der Tonkunst, wo er die Leitung der Chorklassen und für eine Reihe von Jahren die der Konzertgesellschaft für Chorgesang übernahm. Nach dem Ausscheiden aus dieser Vereinigung schuf er sich im Chor der Akademie ein neues Werkzeug, mit dem er an die Ausführung der bedeutendsten Chorwerke gehen konnte. Möge der Jubilar noch lange seine chorerzieherische Tätigkeit ausüben können.

— Anna *Falk-Mehlig*, die einstens gefeierte Pianistin, Schülerin des Stuttgarter Konservatoriums, später von Franz Liszt, feierte am 11. Juni ihren 80. Geburtstag.

— Am 1. Juli feiert Prof. Dr. Rudolf *Schwarz* sein 25jähriges Jubiläum als bekannter und beliebter Bibliothekar der Musikbibliothek Peters und als Herausgeber der Jahrbücher derselben. Sch. gab unter anderen wertvollen musikwissenschaftlichen Arbeiten die Neuauflage des Katalogs der Bibliothek Peters heraus.

— Am 3. Juli 1826 wurde zu Oberkirchen in Schaumburg-Lippe Rudolf G. H. *Westphal* geboren. Er studierte Altphilologie in Marburg, habilitierte sich in Tübingen, war dann außerordentlicher Professor in Breslau, lebte einige Zeit als Rentner in Jena, ging dann als Gymnasiallehrer nach Livland und wurde in Moskau Professor am Katkowschen Museum. Später lebte er wieder in Deutschland, wo er am 11. Juli 1892 in Stadthagen (Lippe) starb. W.s Hauptgebiet war die Musiktheorie des griechischen Altertums, darunter besonders die Rhythmik und Metrik, worüber er eine Reihe Schriften herausgab. Seine Ansichten riefen zum Teil lebhafte Gegnerschaft hervor, u. a. die von Hugo Riemann.

— Am 4. Juli 1826 wurde der amerikanische Komponist Stephan C. *Foster* in Pittsburgh geboren. F. schuf eine große Anzahl Lieder, denen bewußt und mit Erfolg eine amerikanische Note gegeben wurde und die eine große Verbreitung in den Staaten fanden. Eine Gesamtausgabe seiner Werke wurde von seinem Bruder veranstaltet. Er selbst starb am 13. Januar 1864 in New York.

— Am 7. Juli 1826 starb zu Würzburg Friedrich Ludwig *Dülon*, einst gefeierter blinder Flötenvirtuose. D. war am 14. Aug. 1769 zu Oranienburg geboren und erblindete kurz nach seiner Geburt. Als Flötenspieler unternahm er weite Reisen, war auch vorübergehend am Petersburger Hofe tätig, lebte dann in Stendal, wo er seine zweibändigen Memoiren „Dülons, des blinden Flötenspielers Leben und Meinungen, von ihm selbst bearbeitet", verfaßte und diktierte, und darauf in Würzburg. Eine Anzahl von Kompositionen für sein Instrument stammt aus seiner Hand (siehe Bild).

— Auf den 8. Juli fällt auch der 50. Todestag von Joseph *Dessauer*, dem einstens beliebten österreichischen Liederkomponisten. D. war am 28. Mai 1798 in Prag geboren, war Schüler von Tomaschek und Dionys Weber und starb am 8. Juli 1876 in Mödling bei Wien. Außer Liedern schrieb er mehrere Opern Ouvertüren, Streichquartette und Klaviersachen.

— Am 11. Juli 1826 starb in Potsdam Karl Bernhard *Wessely*, der einstige Kapellmeister des Prinzen Heinrich (Bruder Friedrichs des Großen) zu Rheinsberg. Er war am 1. Sept. 1768 zu Berlin geboren, lernte bei J. P. A. Schulz, war dann in Königstadt Musikdirektor. Nach dem Tode des Prinzen Heinrich trat er bei der Regierung als Subalternbeamter ein, zuerst in Berlin, dann in Potsdam, wo er einen Verein für klassische Musik gründete und leitete. W. hinterließ eine Anzahl Kompositionen (Opern, Ballette, Schauspielmusiken, Streichquartette, Lieder usw.).

— Am 12. Juli 1826 wurde in Lübeck Karl J. Chr. *Stiehl* geboren, erhielt seinen musikalischen Unterricht bei seinem Vater, der Organist an St. Jakobi zu Lübeck war, begleitete die Stelle eines Organisten in Jever und Eutin und kam 1878 als Dirigent des Musikvereins und der Singakademie nach Lübeck, wo er zugleich Musikreferent der Lübecker Zeitung und Kustos der musikalischen Abteilung an der Stadtbibliothek war. Von ihm stammen eine Reihe Schriften, die sich mit der musikalischen Vergangenheit beschäftigen; als 11. Band der Denkmäler deutscher Tonkunst wurden von ihm Buxtehudes drei- und vierstimmige Sonaten herausgegeben. Er starb am 2. Dezember 1911 in Lübeck.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *Elisabeth Sprague Coolidge-Preis* in der Höhe von 1000 Dollars fiel in dem am 1. April abgeschlossenen Wettbewerb an Albert *Huybrechts* (Brüssel) für eine Sonate für Violine und Klavier. Preisrichter waren Olga Samaroff, Albert Spalding, Frank Bridge, Howard Hanson und Karl Engel. Eingegangen waren 108 Arbeiten. Das preisgekrönte Werk wird im Oktober auf dem Kammermusikfest im Library Congress uraufgeführt werden.

— Ein Bild des verstorbenen Kammersängers Friedrich *Brodersen* in der Rolle des Wolfram, gemalt von Prof. Rinecker, ist im Münchner Nationaltheater im Aufgang zum 1. Rang aufgehängt worden.

— An der Staatl. Hochschule für Musik in *Berlin* ist mit Beginn des Sommersemesters ein besonderes Seminar für Musikerziehung eingerichtet worden.

— Die Arbeitsgemeinschaft der *Wiener Volksoper* hatte jeden Samstag und Sonntag im Schönbrunner Schloßtheater Opern aufführen wollen. Stadtrat Breitner war der Ansicht, daß die Arbeitsgemeinschaft als Rechtsnachfolgerin von Rainer Simons auch dessen Lustbarkeitssteuerschulden übernehmen müsse, und diese Schulden betragen 50 Millionen Kronen. Man sieht, man kann die Kunst auf verschiedene Weise fördern.

— Nach dem großen Erfolg der Herzog Georg-Feier ist in *Meiningen* eine *Festspielgemeinde* gegründet worden, die eine regelmäßige Wiederkehr ähnlicher Meininger Kunstfeste plant. Die Leiter der Gemeinde sind: Oberbaurat Dr. *Fritze*, Geheimrat *Grube* und Intendant *Nachbaur*.

— Die Erscheinungsweise des *„Archivs für Musikwissenschaft"* (Kistner & Siegel) wird sich in Zukunft dem Geschäftsjahr des Fürstl. Institutes für musikwissenschaftliche Forschung anpassen. Das erste Vierteljahrsheft des neuen (VIII.) Jahrgangs wird nun am 1. Oktober erscheinen.

— Zwecks Anfertigung der Vorarbeiten zu einer Biographie des kürzlich in Ansbach verstorbenen Komponisten Hans *Koessler* ersuche ich um Mitteilungen (Briefe, Manuskripte, Noten etc.) an meine Adresse: Dr. Fritz Jahn, Nürnberg, Regensburgerstraße 39/IV.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Philippine *Schick*, die Verfasserin des stimmungsvollen Minneliedes, ist in Bonn geboren und studierte an der Akademie der Tonkunst in München Theorie und Komposition vier Jahre bei Friedrich Klose, später noch bei H. W. von Waltershausen, Klavier bei H. Zilcher, W. Ruoff und A. Schmidt-Lindner. Phil. Sch., auch weiterhin in München ansässig, ist seitdem mit einer Reihe von Kompositionen hervorgetreten, Liedern, Klavierstücken, einem Streichquartett, einem Klavierkonzert, einer Sonate für Violine und Klavier usw., und hat in Konzerten als Komponistin und Pianistin bereits schöne Erfolge aufzuweisen. — Theodor *Huber-Anderach* ist ebenfalls in München ansässig. Er hat sich als Komponist bereits einen Namen von gutem Klang verschafft und ist erst in letzter Zeit in München wieder erfolgreich hervorgetreten. Das vorliegende Lied „Fernher übt noch eine Flöte" auf den Text Max Dauthendeys läßt ihn als feinen Lyriker von apartem Klangreiz erkennen.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt.
Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 20

Texte zu den Gesängen

Gesang vom Tode

Kantate für gemischten Chor, Sopran- und Altsolo, Klarinette und Streichquintett

1. Sonett

Was, Hoffnung, hoffest du? — ich hoffe nimmer.
Warum? — ein Wandel hielt mich an im Bauen.
Was, Leben, trägst du? — hoffnungsloses Grauen.
Was sagst du, Herz? — ich liebe sehr, noch immer.

Was, Seele, fühlst du? — täglich schmerzt es schlimmer.
Wie lebst du? — ohne jegliches Vertrauen.
Was denn erhält dich noch? — Vergang'nes schauen.
Ist das dein einzig Licht? — der einz'ge Schimmer.

Wo machst du Halt? — in dem, was mir im Sinn.
Was sinnst du? — abzuschließen mit dem Leben.
Heißt du das gut? — die Liebe, sie gebot.

Was zwingt dich? — daß mir kund ist, wer ich bin.
Wer bist du? — der sich ganz und gar ergeben.
Wem? — einer einz'gen, heißen Liebesnot.

(Aus dem Portugiesischen des Camoez.)

2. An den Knaben Elis

Erster Gesang

Vollkommen ist die Stille dieses gold'nen Tags.
Unter alten Eichen erscheinst du, Elis,
Ein Ruhender mit runden Augen.
Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden,
An deinem Mund verstummen ihre rosigen Seufzer.

Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein,
Ein guter Hirt führt seine Herde am Waldsaum hin,
O wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage!

Leise sinkt an kahlen Mauern des Oelbaums blaue Stille,
Erstirbt eines Greisen dunkler Gesang.
Ein gold'ner Kahn schaukelt. Elis, dein Herz
Am einsamen Himmel.

Zweiter Gesang

Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis Brust am Abend,
Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.
Ein blaues Wild blutet leise im Dornengestrüpp.
Ein brauner Baum steht abgeschieden da,
Seine blauen Früchte fielen von ihm.
Zeichen und Sterne versinken leise im Abendweiher.
Hinter dem Hügel ist es Winter geworden.
Blaue Tauben trinken nachts den eisigen Schweiß,
Der von Elis kristallener Stirne rinnt.
Immer tönt an schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.

Georg Trakl.

3. Abendland

Ihr großen Städte, steinern aufgebaut in der Ebene!
So sprachlos folgt der Heimatlose
Mit dunkler Stirne dem Wind, kahlen Bäumen am Hügel.
Ihr weithin dämmernden Ströme!
Gewaltig ängstet schaurige Abendröte im Sturmgewölk.
Ihr sterbenden Völker, bleiche Woge,
Zerschellend am Strande der Nacht,
Fallende Sterne!

Georg Trakl.

4. Totentanz

Der Tod ist groß, wir sind die Seinen
Lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
Wagt er zu weinen mitten in uns.

Rainer Maria Rilke.

Hugo Herrmann: „Marienminne" op. 22 a

Nach alten Texten

I.

Brunnen versiegelter
Garten verschlossener,
drin fließet Balsamum,
duftets wie Kardanum,
du bist wie der Zedernbaum,
den fliehet der Wurm,
Sancta Maria!

Zeder im Libanon
Rose von Jericho,
du erwählete Blüte,
du duftest so süße,
du bist über den Engeln all,
du versöhntest Evas Fall,
Sancta Maria!

Eva bracht uns zweifachen Tod,
der eine immer noch droht,
du hast es gut gemacht,
hast uns das Licht gebracht,
dem Teufel mißriet der Mord,
das kündet dir Gabriels Wort,
Sancta Maria!

(Melker Marienlied 1130.)

II.

Ich muß springen,
hör ich klingen
deinen Namen, Maria.
Aller Dingen
muß gelingen,
wie du willst, Maria,
du Wünschelstab Maria.

Von dir singen,
nach dir ringen
soll die Welt, Maria.
wen hier zwinget,
wen hier dringet
Herzeleid, der schreie
hilf, milde Magd Maria.

Laß uns Armen
dir erbarmen
durch deines lieben Kindes Blut!
Ja du bist gut,
was jemand tut,
das wollen wir nicht büßen
denn uns zu deinen Füßen.

Neige stille
milde Augen
in dies bittre Jammertal,
brich Sündenband
mit deiner Hand,
hilf, daß wir dich müssen
mit reinem Herzen grüßen.
(13.—14. Jahrhundert.)

III.

Durch Minne ward der Alte jung,
der immer war alt ohn' Ende,
vom Himmel tat er einen Sprung
herab in dies Elende,
ein Gott und drei genannt.
Empfing von einer Jungfrau Jugend,
das geschah durch Minne,
ihr gab des heiligen Geistes Tugend
minneglühende Linne,
drum wohl dir Königinne.
Reinmar v. Zweter, † 1270.

Zwei Chöre von Josip Slavenski

Gebet zu den guten Augen

Ach, wie lieb ich Augen,
Die wie Samt so weich sind,
Wenn sie liebend schaun,
Wie Gebete so schön Trost verleihen,
Wenn mild sie senken sich stummem Leide.
Weh, mein Leben!
Wilde Höllenqual ist's nur!
Nie mehr Fried werd ich mehr finden!
Augen, gute Augen allerorten
Euch nah' ich flehend,
Richtet euch auf mich,
Geleitet mich zum Traumland,
Zum Wahnsinn!
Zwonka Milkovica.

Vöglein spricht

Spricht das Vöglein:
Hochzeit will ich halten!
Komm und nimm mich,
Mich, das bunte Mädchen!
Lepa, Jela, Zora, Mara,
Mila, Vera, Natza, Rada,
Haben dich so gerne!
Wie du willst nicht?
Komm und nimm mich,
Mich, das schöne Mädchen!

Mag nicht, mag nicht!
Eine, die sich schminket,
Mag ich doch bei Gott nicht!
Spricht das Vöglein:
Hochzeit will ich halten!
Komm und nimm mich,
Mich, das bunte Mädchen,
Mich, das süße Täubchen!
Ljubi tschitza!

Das Donaueschinger Programm

FRIEDRICH WILHELM LOTHAR

geboren am 13. Juli 1885 zu Eppingen (Baden), absolvierte das Gymnasium zu Freiburg i. Br., studierte an der dortigen Universität Philosophie, Literatur- und Kunstgeschichte, späterhin noch Musikwissenschaft (bei Prof. Gurlitt). Musikalische Studien in München (bei Felix Mottl und Friedrich Klose) und in Basel. In den Jahren 1911—22 Kapellmeister an den Stadttheatern Heidelberg, Stralsund, Düsseldorf, Mainz und Hamburg-Harburg. Gegenwärtig Chordirigent in Freiburg im Breisgau.

Meine Kompositionen (ich bin inzwischen bei Op. 44 angelangt) sind größtenteils Orchester- und Kammermusikwerke, sowie Lieder mit Begleitung verschiedener Instrumente. (Für Orchester: Tanz-Intermezzi, Ouvertüre zu einem Drama, Sinfonischer Epilog, Erste Sinfonie, „Astarte" — Hymnen und Tänze —, Epithalamium; Kammermusik: Solosonaten für Violine und für Violoncello, zwei Bläsertrios, Streichquartett; Gesänge mit Orchester und mit Kammerorchester, ca. 60 Lieder mit Klavier- und Lieder mit Triobegleitung: zu einem großen Teil auf Gedichte meines Lieblingsdichters Max Dauthendey; ferner: Musik zu Hofmannsthals „Der Tor und der Tod" und zu Otto Brauns „Eros und Psyche"; Dreizehn Gedichte aus dem Buch „Die ewige Hochzeit" von Max Dauthendey für Deklamation mit Sextettbegleitung; Klavierstücke u. a.)

Das beim diesjährigen Donaueschinger Kammermusikfest erstmalig aufgeführte Streichquartett umfaßt drei Sätze. Der erste Satz besteht aus einem langsamen und einem raschen Teil; die „Keimzelle" beider Teile ist das Motiv:



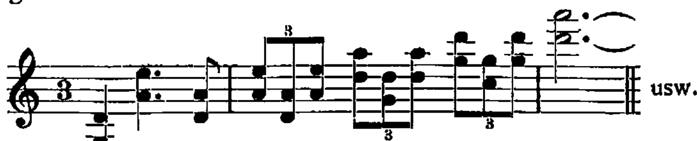
Der zweite Satz ist eine Folge von freien Variationen über diese, vom Violoncello vorgetragene, Melodie:


Phot. Werkstätte für künstl. Phot., Freiburg

Friedrich Wilhelm Lothar



Der dritte Satz hat folgenden thematischen Grundgedanken:



Das Seitenthema lautet:



KAROL RATHAUS

geboren 1895 in Tarnopol. Studierte in Wien und Berlin bei Schreker. Lebt als Kompositionslehrer in Berlin.

Werke: Orchester: 2 Sinfonien Op. 5 und 7[1], 4 Tanzstücke Op. 15[1] (bevorstehende Uraufführung in den Konzerten der Staatskapelle unter Kleiber), Concertino C dur Op. 16 für Klavier und Orchester; Kammermusik: Streichquartette Op. 10 und Op. 18, Sonate für Violine und Klavier Op. 14[1]; Klavier: zwei Sonaten Op. 2[1] und Op. 8, 5 Klavierstücke Op. 9[1], 6 kleine Klavierstücke Op. 11[1]; Lieder: Ernste Gesänge, kleine Lieder für Sopran, Dorfstraße (ein Zyklus von 5 Liedern für eine tiefe Stimme), C; Vokalmusik: 3 Lieder ohne Worte Op. 17a für Männerchor, Pastorale und Tanzweise Op. 17b[1] und c für gemischten Chor; Bühnenwerke: Der letzte Pierrot, Ballett nach dem Buch von Karol Rathaus und Max Terpis.

Pastorale und Tanzweise ⟨Uraufführung⟩

bilden die zweite Hälfte eines Opus, dem noch drei „Lieder ohne Worte" für Männerchor angehören.

Der Partitur hat der Komponist folgende Anmerkung beigefügt: „Die Chöre sind als Lieder ohne Worte gedacht. Der musikalische Text wird hier auf „a" (offen), „o" (gedeckt), „la" und „m" (mit geschlossenen Lippen) gesungen."

[1] Bei der Universal-Edition.


Phot. Gertrud Munckel, Berlin

Karol Rathaus

JOHANNES MÜLLER

Ich wurde am 11. Januar 1906 in Dresden geboren. Seit einigen Monaten wirke ich als Lehrer in Pirna. Musikalische Ausbildung wurde mir in bescheidenem Maße in der Lehrerbildungsanstalt zuteil. Im übrigen mußte ich für mich allein arbeiten, da ich in Dresden nicht die geeignete Persönlichkeit als Kompositionslehrer fand. Paul Aron und seinen Abenden mit neuer Musik verdanke ich die größte Förderung. Er führte auch im vorigen Winter zum ersten Male etwas von mir auf: ein Duo für Bratsche und Cello, vierhändige Klavierstücke und eine Sonate für Bratsche und Klavier.

HERMANN REUTTER

Geboren 17. Juni 1900 in Stuttgart. Studium bei Prof. W. Courvoisier und Franz Dorfmüller in München. Konzertreisen im In- und Ausland und Aufführungen meiner Werke in den bedeutendsten Städten Deutschlands, in Mailand, Florenz, Rom und Neapel, sowie auf dem Donaueschinger Kammermusikfest 1923 (Trio für Klavier, Violine und Violoncello Op. 10, Uraufführung) und auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Chemnitz. Es erschienen im Verlag B. Schotts Söhne Mainz: Fantasia apocalyptica (Erscheinungen zweier Choräle) op. 7 für Klavier, Variationen über das Bachsche Chorallied „Komm süßer Tod" Op. 15 für Klavier, Sonate für Violine und Klavier Op. 20, Konzert für Klavier und Kammerorchester Op. 19.

Kantate „Gesang vom Tode" für gemischten Chor, Sopran- und Altsolo, Klarinette und Streichquintett op. 18 (Uraufführung)

Das erste Stück, ein portugiesisches Sonett, wird vom Chor unisono antiphonierend vorgetragen, wobei die Frauenstimmen die Fragen stellen, die Männerstimmen Antwort geben. Die Begleitung ist, abgesehen von der die Gesangsmelodie imitierenden Klarinette, ganz auf Rhythmus gestellt. Die rhythmische Gliederung des Stückes ist dreiteilig:



Das zweite Stück, 2 Gedichte an den Knaben Elis von G. Trakl, bringt zunächst einen Wechselgesang zwischen Soloalt und Klarinette, eingespannt in einen b moll-Orgelpunkt der Streicher. Ein Crescendo leitet über zu dynamischer Steigerung der Anfangsmelodie, die Streicher werden aktiv, der Chor singt sechsstimmigen Hymnus: „Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein, ein guter Hirt führt seine Herde am Waldsaum hin, o wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage!" Ein diminuendo leitet über zur Stimmung des Anfangs, jetzt vom Solosopran gesungen. Ohne Pause folgt das zweite Gedicht, ganz in pp gehalten, die Streicher gedämpft, tremolo am Steg, Seufzer der Klarinette.


Phot. Ursula Richter, Dresden

Johannes Müller

Die Worte werden fast tonlos geflüstert: Stimmung der Auflösung, des Verfalls.

Das dritte Stück ist ein a cappella-Chor: „Abendland", ebenfalls von G. Trakl. Bei den letzten Worten fallen die Instrumente zu einem kurzen Nachspiel ein.

Das Finale heißt Totentanz, ein Vierzeiler von R. M. Rilke. Das ganze Stück im Prestotempo, die Stimmen motettenartig fließend, die Form eine Doppelfuge. Ein ruhigerer Mittelteil bringt als Kontrapunkt zum ersten Thema die Melodie: „Komm süßer Tod, Komm sel'ge Ruh" von Bach, und der Solosopran leitet mit einem „quasi Cadenza" über zum dritten Teil der Durchführung.



Hermann Reutter

mußte. Statt aber nun, wie es ursprünglich meine Absicht war, Beethovenschen Traditionen zu huldigen und ein „gesangliches" Seitenthema folgen zu lassen, mußte mir das kurze Motiv



genügen, um in seiner Gefolgschaft den Aufwand für bestritten anzusehen.







GERHART MÜNCH

Ich bin 1907 in Dresden als Sohn eines Musikers geboren. Bei meinem Vater fand ich vom 4. Lebensjahre an Anleitung im Klavierspiel. Ihm verdanke ich alles, was ich heute beherrsche: Klavierspiel, Theorie, Komposition, intensives Eindringen in Bachsche Kunst. Vom 13. Jahre an komponierte ich ernsthafter. Aber nur langsam fand ich den Weg zur „neuen Musik". Paul Aron, in dessen Abenden mit moderner Musik ich später die entscheidende Anregung fand, habe ich es zu danken, daß ein „Kammerkonzert" für drei Soli mit begleitendem Streichquartett aufgeführt wurde. Mit wachsender Zuversicht fand ich meinen Weg, immer vom Willen zu absoluter Ehrlichkeit getragen. — Am Ziele meiner bisherigen Arbeit stehen die beiden Werke, die für Donaueschingen angenommen wurden. Ich möchte noch — wohl im Vereine mit allen, die heute um das Werden der neuen Musik ringen — meine tiefste Verehrung vor dem Schaffen Meister Bachs dartun; ich kenne kein höheres Werk als das seine.

Kammerkonzert für Klavier und Kammerorchester (Uraufführg.)
(Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete und Streichquartett)

Meine Absicht, ein Kammerkonzert mit Soloklavier zu schreiben, liegt schon zwei Jahre zurück. Das Thema des ersten Satzes steht schon zwei Jahre hindurch fest, wenn es sich auch schon 20 Varianten gefallen lassen



Phot. Bruno Wiehr, Dresden

Gerhart Münch

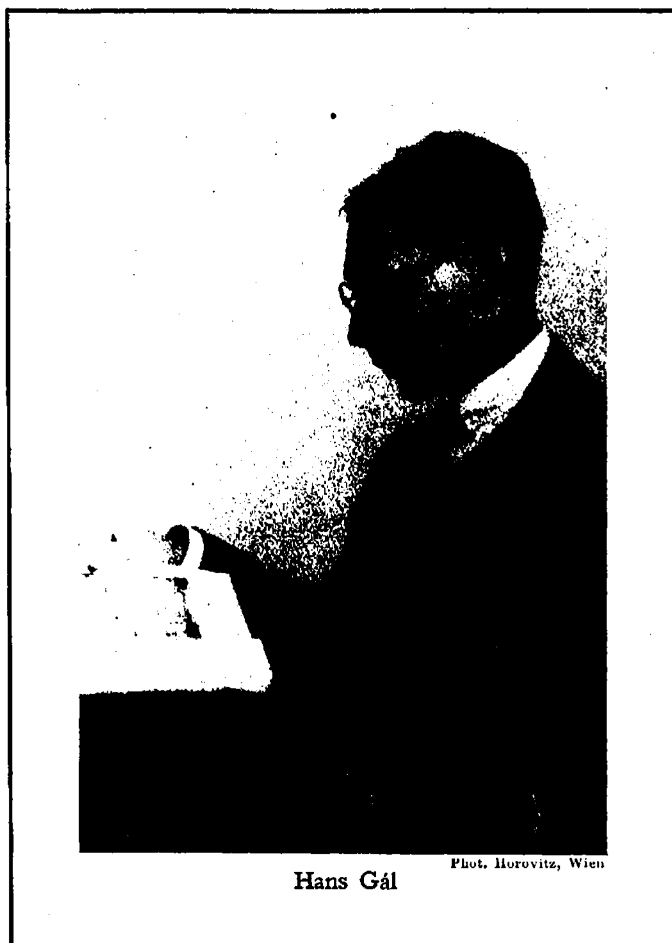
Mit der konventionellen Sonatenform hat die Durchführung der drei Teile nichts gemein. Wichtig war mir, daß durch keine Extravaganzen der Dynamik und Rhythmik die kontinuierliche Linie gestört würde. Auf diese allein kam es mir im ganzen Konzert an. Mein Blick fiel auf die Wechselbeziehungen zwischen der Solostimme und der konzertierenden Begleitung. Alle Möglichkeiten des solistischen Konzertierens im Sinne dieses Wortes als „Wettstreiten" versuchte ich auszubeuten. Was die klavieristische Behandlung betrifft, fällt allein dem Ton in seiner Einzelheit Bedeutung zu. Rationalste Sparsamkeit und „Kunst des Weglassens" war das Ziel, nach dem ich suchte.

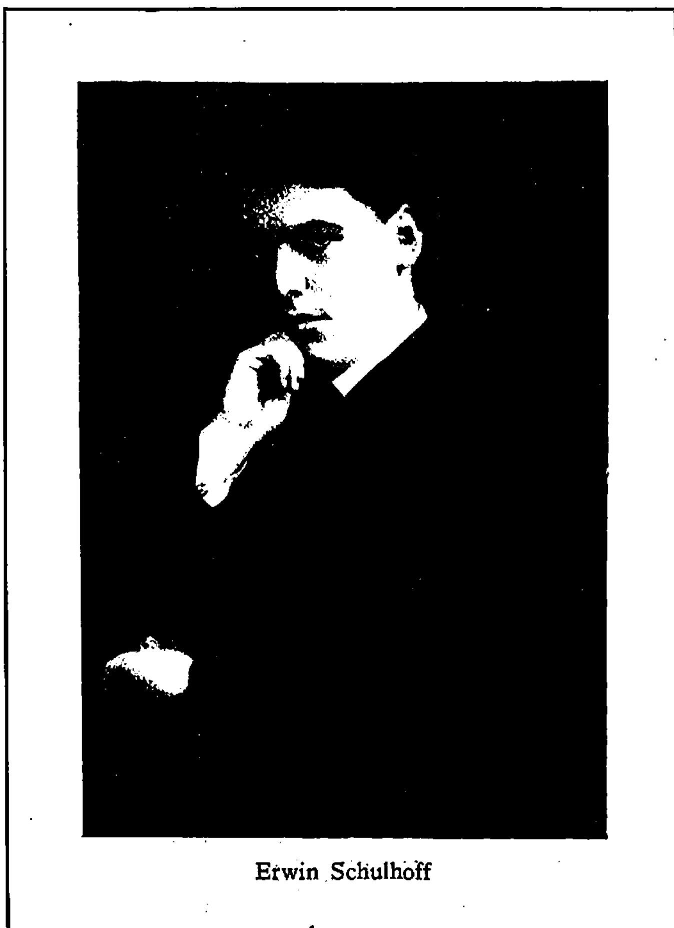
Polyphone Etüden für mechanisches Klavier (Uraufführung)

Als ich einem mir befreundeten Musiker von meiner Absicht sagte, für mechanisches Klavier komponieren zu wollen, meinte er, damit täte ich meiner eigenen pianistischen Tätigkeit Abbruch und träte mit mir selbst in Konkurrenz. Ich führe das hier an, weil ich glaube: Das Wesen der Musik für mechanische Instrumente wird nicht sein, die Qualitäten pianistischen Könnens zu schädigen, sondern neue Felder kompositorischen Könnens zu eröffnen. Jedenfalls ging ich von dieser Einstellung aus, als ich mich das erstemal in einer Originalkomposition für mechanisches Klavier versuchte. Gewiß kam es mir *auch* darauf an, einmal das Ideal objektiven Klavierspiels verwirklicht zu sehen, Klavierspiel „an sich" zu hören, nicht einen Interpreten irgendeines Werkes auf Kosten dessen ausgeglichenster Linearität. Aber *entscheidender* war mir, daß ich mich durch die mechanische Wiedergabe ermächtigt sah, zusammenfassend sämtliche Elemente der Technik und des Ausdrucks, die ins Bereich des Klaviers gehören, in einer Komposition zu vereinigen. Deshalb beschränkte ich mich auch nicht allein auf Musik etwa nur grotesken, sagen wir z. B. jazzmäßigen Inhaltes, wie ich ursprünglich beschlossen hatte. Als Ergebnis entstanden vielmehr die „Polyphonen Etüden". Zum Belege lasse ich nun die einzelnen Bezeichnungen derselben folgen:

Introduzione Maestoso
Prestissimo
Largo
Fugato
Andantino
Jazzfinale.

Woraus zu ersehen, daß ich eigentlich nur im Jazzfinale von der Intention, *mechanisierte* Musik zu schreiben, Gebrauch machte; das Uebrige ist Musik für *mechanisches* Klavier.


Phot. Horovitz, Wien
Hans Gál


Erwin Schulhoff



Hugo Herrmann
Nach einer Radierung von Hugo Stadelmann

HANS GÁL

Geboren am 5. August 1890 zu Brunn a. Geb. in Niederösterreich, studierte in Wien bei Mandyczewski und Robert, lebt in Wien als Lektor für Musiktheorie an der Universität. Im Druck erschienen bisher 25 Werke (bei Simrock, Universal-Edition, Tischer und Jagenberg, Leuckart), darunter die Opern „Der Arzt der Sobeide", „Die heilige Ente", „Das Lied der Nacht", ferner Orchester-, Chor-, Kammermusik-, Klavierwerke.

Die „Promenademusik für Militärorchester" (Uraufführung)
(Gavotte, Ländler, Marsch)

verdankt ihre Entstehung der Donaueschinger Anregung, für Militärmusik zu schreiben. Sie ist natürlich nicht für den Konzertsaal, sondern fürs Klingen im Freien gedacht, und als Unterhaltungsmusik ohne weitere Prätensionen.

PAUL HINDEMITH

Geboren 1895 in Hanau. Lebt in Frankfurt.

ERNST KRENEK

Geboren 1900 in Wien. Zurzeit Kapellmeister am Staatstheater in Kassel.

ERNST TOCH

Geboren 1887 in Wien. Lebt als Lehrer für Musiktheorie in Mannheim.

ERWIN SCHULHOFF

Geboren 1894 in Prag, Schüler des Leipziger und Kölner Konservatoriums, Träger des Hauptpreises der „Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung" für Klavierspiel und Komposition, Klavierabende mit modernen Werken im In- und Auslande, lebt in Prag.

Concertino für Flöte (bezw. Piccolo), Viola und Kontrabaß (1925)

Die Begleitfigur im Beginn des ersten Satzes (Viola und Baß) einer russisch-orthodoxen Litanei entnommen, darüber (wie häufig im altslawischen Lied) eine schwebende Melodie in der Flöte. Zweiter Satz (als Scherzo) eine „Beseda", bekannt als national-tschechischer Gesellschaftstanz, dessen Hauptfaktor das „Furiant"-Zeitmaß bedeutet. Das Thema des langsamen Satzes, nach einem karpathorussischen Liebeslied, wird unverändert nacheinander von jedem einzelnen Instrument übernommen, erscheint stets in ornamentaler Umrahmung zweier Stimmen. Letzter Satz als Rondino nach dem Gesang eines karpathorussischen Bärentreibers, davon der zweite Teil ein slowakisches Hirtenthema der Flöte zu ostinater Begleitfiguration in Viola und Baß. Das Ganze ein Stück Volksmusik, wie dies bei Volksfestlich-



Phot. S. Frank, Berlin W

Ernst Pepping

keiten im östlichen Teil der tschechoslowakischen Republik üblich ist, wo es meist vorkommt, daß Menschen in heiteren Molltonarten singen und darnach tanzen. Auch in dem „Concertino" durchwegs Heiterkeit, dessen harmonischer Aufbau in phrygischer, lydischer und mixolydischer Kirchentonart ist.

HUGO HERRMANN

Geboren am 19. April 1896 zu Ravensburg (Oberschwaben). Schon von früher Jugend an Kompositionsversuche. Dem angeborenen Hang zur Musik standen dauernd große Widerstände gegenüber. Erst beschwerliche Umwege konnten langsam zu einem bestimmten Ziele führen. Die vielfach unterbrochenen Kompositionsstudien waren u. a. bei *Oskar Schroeter* (Stuttgart), Prof. Franz *Schreker* und Prof. *Gmeindl* (Berlin). Bis Ende 1923 als Organist und Chorleiter in Ludwigsburg und Stuttgart tätig. In dieser Zeit wurden außer Kammermusik und Liedern nach Tagore, Rainer Maria Rilke u. a. besonders Chorwerke und Kantaten uraufgeführt, u. a. „*Der Münsterturm*" für Männerchor, Orchester und Orgel mit Solostimmen in Stuttgart 1923 und „*Minnespiel*" nach Walter von der Vogelweide für Frauenchor, Streichorchester und Harfe oder Harfe allein, „*Psalm 150 im alten Stil*" für gemischten Chor und Orchester in Heilbronn 1922. Von 1923 bis 1925 war Hugo Herrmann in Nordamerika U.S.A. als Konzertorganist, Pianist und Musikpädagoge tätig. Chordirektor an „Holy Redeemer" und Organist unter Gabrilowitsch „Detroit Symphony Orchestra" zu Detroit, Michigan. Trotz finanziell günstiger Aussichten in den Vereinigten Staaten Rückkehr nach der deutschen Heimat, wo die Kompositionsarbeit mit verstärktem Maße wieder einsetzte. Das schon im Jahre 1922 komponierte Opus 7 „*Vorspiel zu einer hohen Feier*" für großes Orchester und Orgel mit drei Solostimmen, das als liturgische Einstimmung zu einer schon begonnenen großen Messe gedacht ist, wurde beim *Schwäbischen Musikfest 1925* unter Leitung von Generalmusikdirektor Leonhardt uraufgeführt. Beim diesjährigen *56. Deutschen Tonkünstlerfest* in Chemnitz gelangten Madrigale aus „*Sieben Totentänze*" Op. 20 und „*Landsleben*" zur Uraufführung durch die Chemnitzer Madrigalvereinigung unter Ewald Siegert. Außerdem wurden in letzter Zeit in verschiedenen Orten die Klaviersonate Op. 10 und Violinsonate Op. 17, sowie Lieder und Kammermusikwerke aus dem Manuskript gespielt. Von vielen bis jetzt abgeschlossenen unaufgeführten Werken soll eine „*Kammersinfonie*" Op. 12 für 17 Soloinstrumente erwähnt sein. Bei der Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiburg (anschließend an das diesjährige Donaueschinger Kammermusikfest) kommt eine „Sinfonische Musik" für Kammerorgel (System Oskalyd) zur Uraufführung.

„Marienminne" op. 22 a, fünfstimmige Madrigale für Kammerchor nach Texten aus dem 13. Jahrhundert (Uraufführung)

Diese Madrigale wollen den Gehalt der aus dem 13. Jahrhundert gewählten Texte mit ihrer romantisch poetischen Stimmung nicht in Linie und Farbe untermalen. Die auf alter Form basierende neue polyphone Stilstruktur ist etwas selbständig Musikantisches und doch ganz dem Sinn der Gedichte Lebendes:

„*Brunnen versiegelter*" beginnt dreistimmig und schließt mit der Antwort „Sancta Maria" in fünfstimmiger



Josip Slavenski

Kadenz. Der Mittelsatz umrankt einen hymnischen Cantus firmus (Sopran), der später als Umkehrung (Baß) erscheint.

„*Ich muß springen*" fließt in freiem Achtelrhythmus und canonartigen Linien dahin, den Vers mit einer musikalischen Frage schließend: Mitten in ruhiger Bewegung Antwort gebend, ebenso am Schluß.

„*Durch Minne*" erscheint wie mit den Flammenlinien der menschwerdenden Kraft Gottes durchflutet und beginnt mit einem Thema unisono, das im Gegensatz zu einem lyrischen Seitenthema das Ganze zu dramatisch gedrungener Schlußsteigerung führt.



Hans Krasa [Phot. Balzar, Prag]

ERNST PEPPING

Geboren 1901 in Duisburg, lebe seit 1922 in Berlin, studierte bei Walter Gmeindl (Hochschule für Musik, Charlottenburg).

Von meinen Kompositionen nenne ich: Sextett für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Bratsche, Violoncell (1924).

Konzert für 16 Soloinstrumente (1925) (Quasi tema con variazioni — Aria — Ricercar).

Suite für Trompete, Saxophon, Posaune (1925).

Concerto für Bratsche mit 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 4 Kontrabässen (1926). (Sonata — Lamento: Variationen über einen Akkord — Finale.)

Kleine Serenade für Militärorchester (1926).

Concerto für Klarinette und Posaune mit Oboe, Fagott, Trompete, Tuba, Violine, Kontrabaß (1926).

Bisher sämtlich unaufgeführt.

Die *Suite* (in alten Tanzformen) ist eine Gelegenheitsarbeit, geschrieben für den Posaunisten Jaruszewski (Berlin).

Die „*Serenade*" für Militärmusik, eine Gelegenheitsarbeit für das Donaueschinger Musikfest (Uraufführung).

JOSIP SLAVENSKI

schrieb gelegentlich der Uraufführung seines Streichquartettes beim Donaueschinger Kammermusikfest 1924 über sein Leben folgendes:

„Ich bin 1896 in Cakovec in Jugoslavien geboren. Das größte Elend war der treue Begleiter meiner Jugend. Unvergeßlich sind mir aus meiner Kindheit die Eindrücke durch die Natur geblieben, die Sonnenauf- und -untergänge, wenn das Volk seine alten Lieder sang und dazu die tiefen Glocken aus nah und fern erklangen. Meine Mutter hat mir die uralten slavischen Volksweisen immer vorgesungen. Mit ganzer Seele hänge ich an meiner Heimat.

Schon in frühester Jugend studierte ich aus eigenem Antrieb Musik, namentlich Bachs und Beethovens Werke. Die ungünstigen materiellen Verhältnisse zwangen mich, bei meinem Vater das Bäckergewerbe zu erlernen. Später (1913) gelang es mir mit Hilfe einiger Familien, an die Musikakademie in Budapest zu kommen. Im Krieg machte ich drei Jahre Dienst an der Front, um dann wieder in die Heimat zurückzukehren und weiter Gebäck zu fabrizieren. Ein Staatsstipendium ermöglichte mir schließlich die Vollendung meiner Studien bei Viteslav Novak in Prag. Derzeit bin ich Lehrer an der Musikakademie in Agram."

Die Aufführung seines Quartettes verschaffte ihm die Stelle eines Lehrers für Theorie am Konservatorium in Belgrad. Inzwischen sind im Verlag Schott außer dem Streichquartett erschienen; „Aus dem Balkan" und „Aus Südslavien", Gesänge und Tänze für Klavier; Südslavische Suite für Klavier; Südslavischer Gesang und Tanz für Violine und Klavier; Dorfmusikanten-Quintett für Flöte, Klarinette, Viol., Viola und Kontrabaß und die auf dem diesjährigen Donaueschinger Programm stehenden Chöre. In Vorbereitung: Sonate für Violine und Klavier; Sonate für Klavier; Sonate für Violine und Orgel.

HANS KRASA

Geboren 1899 in Prag. Kurze Zeit bei Gerhard von Keussler studiert, dann bei Alexander von Zemlinsky.

1920 wurden Grotesken für Orchester und Bariton (Texte von A. Morgenstern) im deutschen philharmonischen Konzert in Prag uraufgeführt.

Pastorale und Marsch, zwei Sätze einer Kammersinfonie (Universal-Edition) wurden zuerst in Paris von Walter Straram, dann in Philadelphia von Stokovsky und zuletzt beim Züricher Musikfest von Herm. von Schmeidel aufgeführt.

Fünf Lieder mit Klavier sind in der Universal-Edition erschienen, das Streichquartett bei Max Eschig, Paris.

Streichquartett (komponiert 1921)

I. Satz

Strenge Sonatenform. Hauptthema:





sowohl die thematische, wie rhythmische Formel wird im Verlauf des Satzes verwertet.

Seitenthema



wird fugiert entwickelt, wobei Thema 2 als Kontrapunkt verarbeitet wird und übergeht in Thema



Der ganze erste Teil wird wiederholt und geht dann in die Durchführung über, die mit einer Variation von Motiv 2 beginnt. Hauptmotiv der Durchführung aber ist ein Motiv, das zu Beginn im 7. und 8. Takt von der zweiten Geige angedeutet wurde:

Thema 5.





Es folgt die Reprise, wobei alle Motive in verschiedenen Formen wiederkehren und sich zu einer Stretta steigern, die aus Motiv 2, 4 und 5 gebildet ist und zuletzt in einer sehr ruhigen Coda, an Motiv 1 gebildet, ausklingt.

II. Satz

ist strenge Scherzo-Form mit Trio.

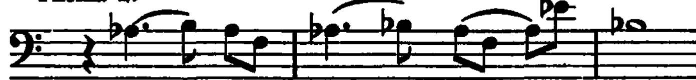
III. Satz

Ein freies Adagio.

Thema 1.



Thema 2.



Beide Themen werden zugleich (in Imitationen und Umkehrungen) entwickelt. Hierauf kommt ein Zwischensatz (Allegretto) mit einer ostinaten rhythmischen Begleitfigur, einem neuen Motiv



und dem ersten Hauptmotiv ins Groteske verzerrt. Dieses Allegretto steigert sich bis zu einem plötzlichen Halt; hierauf beginnt wieder das Adagio mit Verwertung aller Motive auch aus dem Allegretto. Zum Schluß eine lang ausklingende Coda.

Musik für mechanische Instrumente / Von Ernst Toch

Die mechanischen Musikinstrumente sind bis jetzt fast ausschließlich zur Reproduktion von Musik verwendet worden, welche ursprünglich für andere Instrumente — einschließlich der menschlichen Stimme — gedacht und geschrieben war. Diese Musik wurde phonetisch übertragen — der lebendige Klang wurde gleichsam photographiert — und die Erfinder und Verbesserer setzten ihren ganzen Ehrgeiz darein, die mechanische Wiedergabe so zu vervollkommen, daß sie möglichst nahe an die originale, durch Menschen bewerkstelligte Aufführnug herankam.

Davon soll aber hier nicht die Rede sein. Hier soll von jener Musik gesprochen werden, welche, so wie sie gedacht ist, überhaupt nicht von Menschen ausgeführt werden *kann*, sondern nur von mechanischen Instrumenten. Damit tritt diese Instrumentenart erst selbständig neben den andern uns bekannten Instrumenten auf den Plan; und die Musik, um die es hier geht, ist nicht irgendwelche Musik, durch ein mechanisches Instrument reproduziert, sondern sie ist Musik *für ein mechanisches Instrument*, genau so wie Musik für Violine und Klavier oder Musik für Orchester; sie ist, wie jeweils diese auch, in den Geist des Instrumentes hinein-, oder auch aus ihm heraus, komponiert; sie ist durch die Wesenheit des Instrumentes gelenkt und beeinflußt (wie die andere fraglos auch) und jede andere als die originale Wiedergabe setzt ein *Arrangement* voraus. Um das besser zu verstehen, muß man zuerst wissen, welche die technisch-praktischen Eigentümlichkeiten sind, die das neue Instrument zu seiner eigentümlichen Musik befähigen. Gedacht ist dabei etwa eine mechanische Orgel oder ein mechanisches Klavier. Ein scheinbar äußerliches Moment, aber wichtig genug, ist zunächst die Möglichkeit, die ganze Tastatur gleichzeitig und hemmungslos, d. h. ohne Rücksicht auf die Bildung der menschlichen Hand, auszunutzen.

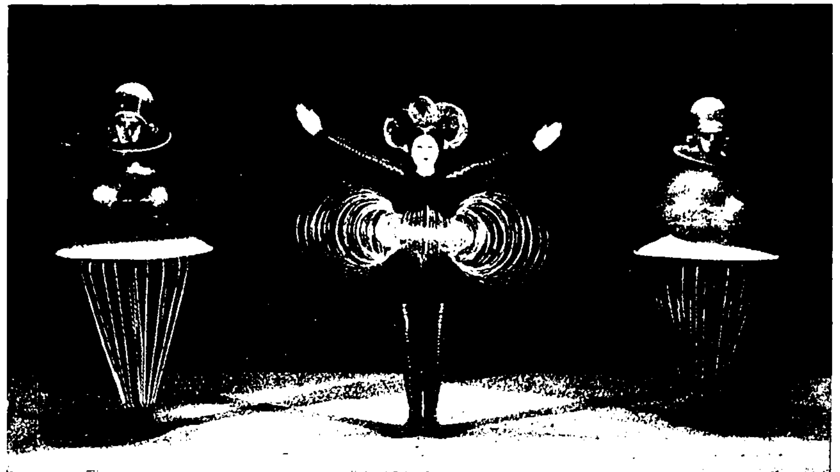


„Das Triadische Ballett“ (Oskar Schlemmer)
Aus der „Bauhausbücherreihe“ Nr. 4 (Verlag: Albert Langen, München)

Denn diese Rücksicht, wach und offen oder latent und zur unkontrollierten Gewohnheit geworden, mußte bisher zu einem, wenn auch im kleinen unterschiedlichen, so doch im Großen innerhalb gewisser Grenzen bestimmten *Satz*, eben dem „Klavier"- oder „Orgelsatz" führen; selbst die Verwendung von mehr als zwei Händen auf einem Instrument summierte bloß die innerhalb der einzelnen Gruppen waltenden Rücksichten und vermehrte sie obendrein um die neue, die Hände einander nicht störend ins Gehege kommen zu lassen. Rein körperliche Dinge wirken beim klanglichen Effekt entscheidend mit und sind nicht einflußlos auf den Geist der Musik, wenn sie ihn auch nicht endgültig bestimmen können. Nicht ohne Grund merkt man mancher mehr oder weniger dilettantischen Orchester- oder Opernmusik an, daß sie „am Klavier" komponiert ist.

Wichtiger noch erscheint aber ein anderes Moment. Die Tätigkeit des musizierenden Menschen wird beim mechanischen Instrument ersetzt durch eine Platte oder Walze, auf welcher der Ablauf der Musik als eine Kette von Linien, Vertiefungen, Schlitzen etc. sichtbar ist. Handelt es sich dabei etwa um die „Photographie" eines solistischen Vortrags, so zeigt es sich, daß die Zeichnung große Ungleichmäßigkeiten aufweist; nicht nur gleichen die Bilder ein und desselben Tonstückes, von verschiedenen Solisten gespielt, einander nicht, sondern auch die von einem Spieler als in Tempo und Dynamik gleich *gewollten* Töne erweisen sich im Bilde als ungleich. Und gerade in den Abweichungen dieser Zeichnungen von der „Norm", nämlich von dem geometrisch konstruierten Bild desselben Tonstückes, liegt das „Persönliche" des Spieles bezw. des Spielers; je feiner und empfindlicher der Aufnahmeapparat ist, je mehr er dem Stift gestattet, an die Individualität des Spielers heranzukommen, desto größer werden die sichtbaren Abweichungen. Werden aber die Platten nicht nach dem Spiel hergestellt, sondern *gezeichnet*, so weisen sie zunächst das Bild vollkommenster geometrischer Exaktheit auf, und diesem entspricht der klangliche Effekt: ein Grad der Exaktheit, der durch menschliches Spiel niemals erreicht werden kann; die vollkommene Versachlichung, die vollkommene Entpersönlichung des Spieles. Nichts unterläuft, was nicht durch Tonhöhe, Metrum, Rhythmus, Tempo, Dynamik in den *Noten* fixiert ist; jede Spur einer Spontaneität, eines Sentimentes, eines Impulses ist hinausgedrängt.

Handelt es sich dabei um eine romantisierende, subjektivistische Musik — und dazu gehört der weitaus größte Teil unserer Musikliteratur —, so wird diese Musik auf solche Weise ihrer lebenswichtigsten Eigentümlichkeiten beraubt, sie wird gewissermaßen entseelt. Soll Musik bei mechanischer Wiedergabe ihre Eigentümlichkeit bewahren, so muß diese Eigentümlichkeit eben gerade darin bestehen, daß die Musik in den Geist des mechanischen Instruments hineinkomponiert ist. Sie muß objektivierend, im weitesten Sinne unsentimental sein. Als ich mit zwei anderen Musikern in der Welte-Mignonfabrik Mozarts Originalkomposition für eine Orgelwalze (Phantasie, K. V. 608, Mozart schrieb bereits drei solche! —) zuerst „gezeichnet" und dann „gespielt" hörte, war der Unterschied so eklatant (— und zwar, wie gleich gesagt sein soll, zugunsten der „gezeichneten" —), daß wir schon bei den ersten Tönen der „gespielten" alle drei in ein spontanes Gelächter ausbrachen. Obwohl die Walze nach dem Spiel eines hervorragenden Organisten aufgenommen war, trat



„Das Triadische Ballett"

sofort die ganze Ohnmacht des mit der Materie ringenden Menschen, der unausschaltbare Nebeneffekt der Arbeitsleistung, offen zutage gegenüber der herrlich freischwebenden, mühe- und schlackenlosen Selbstverständlichkeit der gezeichneten Walze. Ich hatte mich bisher beim Anhören von Orgelspiel durch Menschen niemals des peinlichen Gefühles der „Maschine" erwehren können (— eigentlich gibt es ja nur eine Art des Musizierens, welche vom Kampf mit der Maschine vollkommen frei ist, nämlich das Singen, bei welchem der Musiker buchstäblich mit seinem Instrument verwachsen ist; nach ihm kommt der Geiger, dann der Bläser, der schon Klappen braucht, und ganz zuletzt der Tastenspieler, der einen richtigen Mechanismus bedienen muß, und nun erst gar einen so komplizierten, wie ihn die Orgel darstellt —); beim Anhören der gezeichneten Orgelwalze aber auf einem so vollkommenen Instrument fiel dieser Eindruck vollkommen weg, und es wurde mir plötzlich klar: Der unüberwindliche Raum zwischen dem Spieler und dem Instrument, der mir auch beim besten Organisten als der peinliche Eindruck

der Maschine bewußt worden war, fiel hier weg, mit ihm der ganze klangliche Niederschlag des Kampfes. So wie der Sänger nur *sich* musiziert und nichts außerhalb seiner Befindliches, so musizierte die „gezeichnete" Orgelwalze nur sich und nichts außerhalb ihrer Befindliches: Zum erstenmal war ich beim Anhören dieses ganz „maschinellen" Orgelspieles den Eindruck der Maschine los. Denn ich hörte etwas in sich Ruhendes, mit Fraglosigkeit in sich Beschlossenes und Abgezirktes: *mechanische Musik.*

Wenn ich das Wesen dieser Art Musik bezeichnen soll, was mit Worten nicht leicht und sicher nicht erschöpfend möglich ist, so möchte ich es mit dem Ausdruck einer gewissen „Kühle" bezeichnen. Um deutlicher zu sein: Es ist damit nicht ein *Mangel* an *Wärme* gemeint, sondern das *Vorhandensein* einer *Nichtwärme*, also von etwas ganz Positivem, was in seiner Art in der gewohnten, auf gewohnte Weise exekutierten Musik nicht enthalten ist. Hand in Hand damit geht, wohl als Ursache anzusehen, eine kristallene Klarheit; eine ungewohnte Ueberklarheit. Die subjektive, (im guten Sinne) sentimentale Musik verträgt diese Kristallklarheit, diese Kühle nicht; die, welche sie verträgt, *erheischt* sie auch. In diesem Sinne wird allerdings auch manche bereits bestehende Musik mechanisch gespielt werden können. Ich erinnere mich, als kleiner Junge von einer ganz besonderen elektrischen Orgel her außer allerlei leichter Musik (besonders Märschen, unter denen der „Radetzkymarsch" glänzte), eine Reihe Rossinischer Ouvertüren kennen gelernt zu haben. Heute weiß ich, daß die Wahl dieser Musik dafür kein Zufall war. Die Einrichtung gewisser bestehender Musik für mechanische Instrumente wird denselben Anreiz haben wie etwa das Instrumentieren gewisser Beethovenscher Klaviersonaten oder anderer klassischer, nicht original für Orchester geschriebener Musik.

Es erscheint fast überflüssig, ausdrücklich zu sagen, daß diese Musik gewiß nicht die „andere" verdrängen soll. Niemand wird das wünschen und niemand braucht das zu befürchten. Sie erschließt ganz einfach einen neuen oder wenig bebauten Bezirk der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten. Genau so wie ich nicht alle Tage und Nächte meines Lebens im Wasser zubringen möchte, weil ich kein Fisch, sondern ein Mensch bin, wohl aber den ganz unvergleichlichen Genuß eines solchen sporadischen Aufenthaltes kenne und aufsuche: genau so soll die „Kühle" der mechanischen Musik nicht die „Wärme" der gewohnten verdrängen, sondern neben ihr als etwas Eigenes, Eigentümliches bestehen. Alois Haba sagte in einem Aufsatz über die Vierteltonmusik, sie sei nicht als Zerstörung der Halbtonmusik gedacht, sondern als *Erweiterung* des Tongebietes, gleichwie die äußeren Bezirke einer Stadt sich erweiternd und bauend mit der Zeit um ihren ursprünglichen Kern gruppieren, ohne diesen etwa zerstören zu wollen. Ein besseres Gleichnis kann wohl kaum gefunden werden; möge es auch auf diesen neuen Bezirk angewendet werden. Wem die mechanische Musik nicht „liegt", der braucht sich nicht um sie zu bekümmern. Aber sicher wird mancher, sei es als Mitschaffender oder als Zuhörer, ihr vielfache Anregung abgewinnen.

Vom Kammerchor / Von Hugo Holle (Stuttgart)

Die Choraufführungen beim vorjährigen Kammermusikfest waren Anfang und Antrieb zu einer neuen a cappella-Chormusik im Kammerstil. Das Programm bot fünf Chorzyklen sehr verschiedenartigen Charakters; vom homophon gehaltenen Satz bis zur absoluten Polyphonie, von archaisierender Arbeit bis zum Chor ganz modernen Gepräges. Tatsächlich läßt sich im Kammerchor (also durch einen Apparat mit leichtbeweglichen Stimmen, nicht im schwerbeweglichen Massenchor) vielerlei auf recht verschiedene Weise ausdrücken. Er vermag ebenso Regungen von zartestem lyrischen Charakter (Hindemith: „Frauenklage"), wie wuchtigen Ausdruck und schärfste Akzente (Butting: zweiter Chor: „Ein eisern Klirren") zu versinnbildlichen, er vermag aber auch außerordentliche Stimmungsfärbungen (Krenek: „Der Winter") wiederzugeben, ohne daß der Komponist in Tonmalerei zu verfallen braucht. — Eines nur muß bei alldem verlangt werden — woran es (da ja die Tradition im Madrigalstil seit zweieinhalb Jahrhunderten abgerissen) natürlicherweise noch vielfach fehlt —: wirklich vokaler Satz. Damit ist nun beileibe nicht eine akkordisch-homophone Gestaltung gemeint. Deren Feld gehört, da ihre Grundlagen ganz andere sind (viel breitere, ruhigere Melodieentwicklung, füllende, liegende Mittelstimmen, Orgelpunkte, Akkordmassierung usw.), dem großen Chor. Der akkordlich-harmonische Satz, der nicht auf Chromatik und Enharmonik verzichten will, hat zudem für das a cappella-Singen den Nachteil, daß er nicht mühelos in reiner Stimmung zu halten ist. Häufigere Akkordrückungen mit Umdeutungen machen das sogar fast unmöglich. Bei enharmonischen Verwechslungen leuchtet das ja wohl sofort ein; aber auch ohne sie macht der „harmonische Satz" (infolge der Intonationsschwankungen bei den unvollkommenen Konsonanzen und der Mehrdeutigkeit chromatischer Töne) Schwierigkeiten. Eine gutgeschulte Chorvereinigung wird bei rein polyphonen Gesängen kaum jemals „abziehen", während

sie bei harmonisch stark differenzierten Chören (wie etwa bei denen von Hugo Wolf oder Cornelius) leicht Intonationsschwankungen ausgesetzt ist.

Wie also niemals Schwierigkeiten in dieser Hinsicht bei den alten polyphonen, vielfältigen harmonischen Beziehungen *nicht* unterworfenen Chören (Palestrina, Vittoria usw.) bestehen, so auch nicht bei den harmonisch größtenteils ganz ungebundenen modernen Gesängen (z. B. bei Hindemith oder Butting). Die Beherrschung der Linien und der Einsätze durch die Sänger vorausgesetzt, haben sich da auch in den schwierigsten Stimmverflechtungen und bei den härtesten Dissonanzen niemals Intonationsschwankungen eingestellt. Selbst heikle Parallelführungen von Sekunden oder Septimen brachten, bei logischer linearer Entwicklung des Ganzen, kaum eine Gefahr. Vieles, was auf dem Klavier ganz unmöglich erscheint, überrascht bei der Wiedergabe im Chor durch „gefügigen" Klang. Der Grund dafür liegt in der geschmeidigen Nachgiebigkeit der menschlichen Stimme, die durch geringes Ausweichen bei den Dissonanzen die harten Zusammenklänge wesentlich mildert und, namentlich bei guter linearer Führung der Stimmen, den Eindruck von Dissonanzhäufungen gar nicht aufkommen läßt. Das Ohr hört da im polyphonen Geflecht ganz andere und bessere Zusammenhänge, als sie das Auge in der Partitur im Uebereinander vermeintlicher Akkordgebilde sieht. Drei Beispiele aus dem vorjährigen Programm seien herausgegriffen, die *klingend* dem Ohr und der Auffassung keine Schwierigkeiten bieten.

1. Butting: 2. Chor „Auf stiller Stadt"

Alt Tenor: Stös-sen hört ich Schrit - te, zwischen sei-nen
Baß: Schrit - - te von Scha - -

Stös-sen Schrit-te von Scha-ren
ren dumpf dann

2. Hindemith: Op. 33 Nr. 1

Sopr. I: Ein Eh - - mann soll ge- dul - - dig sein, sein Weib — nicht hal - ten wie ein Schwein.
Sopr. II Alt: Ein Eh - - - mann soll ge - dul - dig sein, ge- dul - - - - dig sein.

3. Krenek: Op. 35 Nr. 4 „Der Winter"

Sopr. Alt: Re - gen - schau - er
und Stür - me weh'n um - her
Tenor Baß: Re - gen - schau - er

Viel heikler für das Halten der Stimmung und für einen sauberen Klang waren dagegen die *homophon* gehaltenen Teile in den Chören von Petyrek und Krenek, die im Zusammensingen sonst relativ leicht waren.

So wenig also nicht auf tonaler Basis ruhende Kompositionen ein Hindernis für die Entwicklung eines neuen Chorstiles sind, so sehr kann eine zu instrumentale Behandlung des Satzes und der Linien sie aufhalten. Wir haben eine Epoche reichster Instrumentalmusik hinter uns. Das Chorwerk wurde in ihr immer stiefmütterlich behandelt, im Lied verlor die Singstimme ihr Vorrecht. Nun muß die Vertrautheit mit allen Möglichkeiten und Eigenarten der menschlichen Stimme erst wiedergewonnen werden; den unglaublichen Reizen, die sie in langsam schwellenden Tönen, in raschen Figuren, im Klang hoher oder tiefer Lagen ausüben kann, erst wieder nachgespürt werden. Die Singstimme ist kein Instrument, auf dem man in kühnen Intervallen lustig herumspringen kann. Gewiß lassen sich damit in geeigneten Fällen sehr charakteristische Wirkungen erzielen, aber ein Mißbrauch rächt sich bitter an der Schönheit und Fülle des Klanges. (In diesem Zusammenhang sei an die Notwendigkeit einer logischen Chromatik erinnert, ohne die ein vernünftiges Singen unmöglich ist.) Eine andere Gefahr im Chorsatz ist die zu starke Ausnützung der äußeren Stimmgrenzen. Ganz

abgesehen von der Ermüdung des Organes ist der Sänger in den extremen Lagen (namentlich im Forte) nicht mehr absoluter Herr eines einwandfreien Tones in bezug auf Höhe und Klang. — So leuchtend die hohen Lagen in allen Stimmen klingen, so trocken und brummelich die tiefen. Deshalb ist vor einer Teilung der tieferen Stimmen, namentlich des Basses, zu warnen. Der Klang wird sonst stumpf, die Durchsichtigkeit geht verloren. Die ideale Besetzung im mehr als vierstimmigen gemischten Chor bleibt die fünfstimmige mit Dreiteilung der Frauenstimmen (I. und II. Sopran, Alt); daneben auch die Anordnung Sopran, Alt, I. und II. Tenor, Baß. Doch wird in den mit Frauenstimmen besetzten Chören die erste Gliederung immer die günstigere sein.

Noch eines muß hervorgehoben werden: die Notwendigkeit eines *plastischen* Satzes. Gute und klare Stimmgruppierungen sind in der Chorkomposition um so wichtiger, als die menschliche Stimme nicht in dem Maße einzudämmen und unterzuordnen ist wie etwa eine Geigenstimme im Quartettsatz. Außerdem aber bringt gute Gruppierung, neben der latent in ihr ruhenden dynamischen Staffelung, das Reizvollste am Madrigal mit sich: die Gegenüberstellung von Frauen- und Männerstimmen, die vielseitigen Kombinationsmöglichkeiten zwischen beiden Stimmarten und das alte Wundermittel echoartiger Kontrastwirkungen. (Ich möchte da auf Hindemiths Madrigale Op. 33 hinweisen, die neben ihrer Formvollendung gerade diese Chorplastik in prächtiger Art zeigen. Auch Kreneks Op. 35, besonders No. 4, bietet ein ausgezeichnetes Beispiel.) Ein so gestalteter Satz hat aber auch den praktischen Vorteil (der bei kleiner Besetzung von eminenter Bedeutung ist), daß er den Sängern genügend Atempausen gönnt.

Die Voraussetzung für einen kunstvollen a cappella-Gesang sind durchgebildete und musikalische Sänger. Ohne sie ist er undenkbar; ein billiger Dilettantismus kann sich hier niemals breitmachen. Madrigal- und Kammerchorkompositionen lassen sich sinnvoll *nur* in kleiner Besetzung ausführen. Das Ideal dafür scheint mir, sowohl im Hinblick auf die alte Madrigalliteratur als auf die modernen Werke, das gemischte Quintett in zwei- oder (höchstens) dreifacher Besetzung. Sie gewährleistet eine außerordentliche Klarheit und Präzision und zudem höchste Beweglichkeit. Die gute Ausnützung geschulter Stimmen ermöglicht dabei eine Klangfülle, wie sie eine drei- oder vierfache Zahl ungeübter Stimmen niemals zu erreichen vermag. Nur erwarte man von einer solchen Chorbesetzung keine Massenwirkung! Ihr eigenstes Gebiet ist der polyphone Satz, die herrliche Kunst mehrstimmigen Gesanges. Ein paar Bemerkungen noch zu den Chorwerken des diesjährigen Programmes:

Karol Rathaus macht in seinen beiden a cappella-Chören „Pastorale" und „Tanzweise" (beide *ohne* Text) den Versuch, musikalische Charakterbilder, wie sie bisher nur in der Instrumentalmusik üblich waren, dem Vokalkörper zu gewinnen. Textlose Chöre (mit Brummstimmen oder auf Vokale gesungen) sind ja in der Literatur keine Seltenheit. Fast ausnahmslos handelt es sich da aber um Einschiebsel impressionistischer Art in Chören mit Text, um reizvolle Mischung von textlosen und textierten Linien (siehe die Chöre von Slavenski) oder um rein klangliche Effekte (auch in der Oper verwendet). Zweifellos liegen auf dem Gebiet des textlosen Chores viele Möglichkeiten. Hier handelt es sich aber gewissermaßen um „absolute" Musik für Chor. Alois Haba machte mit seiner Komposition für Frauenstimmen (in Viertelstönen) den ersten Versuch damit. Rathaus hat sich zwei allgemein gehaltene Vorwürfe gewählt und sich zu ihrer Darstellung der verschiedensten Ausdrucksarten der Singstimmen (vom Portamento bis zum Staccato, vom geschlossenen „m" bis zum offenen „a") bedient. Die Kombination beider Arten (der gesangstechnischen und phonetischen) läßt natürlich eine Menge verschiedener klanglicher Wirkungen zu.

Slavenskis Chöre haben die bei den Slaven so beliebte Einführung von Brummstimmen und Ausrufen auf Vokalen; sie sind aber nur Würze innerhalb eines Werkes mit dichterischer Unterlage. An dem ersten Chor (a cappella), der aus tiefen Baßlagen in allmählicher Steigerung bis zu den höchsten Sopranlagen emporsteigt, interessiert die seltsam gebrochene Farbgebung in den gehaltenen Stimmen des Anfanges (a c f as des). Im zweiten Chor (für Frauenstimmen mit Klavier) wird dem Instrument das farbliche Element übertragen.

Hugo Herrmanns Chöre sind ganz polyphon und atonal gestaltet. Jeder Satz ist motivisch einheitlich entwickelt, die Form (eine Art strophischer Variation) klar und knapp. Der Komponist stellt die Singstimmen ganz in den Dienst des „Ausdrucks", verzichtet also von vornherein bewußt auf rein vokale Wirkungen, wenn er ihnen auch nicht aus dem Wege geht, wo sie seiner Idee entsprechen. — Reutters Werk für Kammerchor und Kammerorchester steht außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Hoffentlich regt seine Arbeit auch zum Schaffen auf diesem fast ganz unbebauten Gebiete an.

Internationales Musikfest in Zürich

Die „Internationale Gesellschaft für neue Musik" hatte sich das schön gelegene Zürich als Ort ihres diesjährigen Musikfestes im Juni auserkoren. Eine glückliche Wahl darf man sagen; denn mochte der Wettergott auch nicht immer freundlich herabblicken, die vorbildliche Gastfreundschaft, die dort von offizieller wie privater Seite entgegengebracht wurde, machte alles wett. Glücklich war auch die Anordnung der musikalischen Veranstaltungen: man hatte all den mannigfachen Verschiedenheiten an Gattung, Ausdehnung und Herkunft der aufzuführenden Werke geschickt Rechnung getragen, hatte den beträchtlichen Stoff auf eine Morgenvorstellung, auf zwei Chor- und je ein Kammermusik-, Orchester- und Kammerkonzert verteilt, von denen täglich immer nur eines stattfand, so daß den zahlreichen Teilnehmern aus aller Herren Länder die nötige Zeit und Gelegenheit zur Verarbeitung der erhaltenen Eindrücke, zur gegenseitigen Fühlungnahme, wie zum Besuch von Sitzungen und Proben blieb.

Mit einem Chorkonzert wurde das Fest eröffnet und den Beginn machte der „Psalmus Hungaricus" Op. 13, für gemischten Chor, Tenorsolo und Orchester, von *Zoltán Kodály* (Budapest). Der Text des Werkes ist eine ungarische Umdichtung des 55. Psalms aus dem 16. Jahrhundert von Michael Vég, der darin, einem Gebrauch der Zeit folgend, den Nöten seines Volkes und seines eigenen Herzens Ausdruck gibt. Kodály, eine schlichte, nach innen gerichtete Musikernatur, deren Wurzeln bewußt im ungarischen Volkstum ruhen, mußte sich zu diesem, auch für die Gegenwart bedeutungsvollen, Stoff hingezogen fühlen, und so schrieb er denn dazu eine Musik voll warmem Empfinden, mit eigenartigem, häufig einstimmigem Chorklang, ausdrucksvollem Sologesang und klangschöner, gewählter, vor letzten Radikalismen Halt machender Harmonik. Das auch im Umfang Mäßigung zeigende Werk wirkte in seiner vornehmen Haltung sehr sympathisch. — Auf Kodály folgte „König David", sinfonischer Psalm in drei Teilen nach dem Drama von René Morax für Soli, Rezitation, gemischten Chor und Orchester, von *Arthur Honegger* (Paris). Dieser junge Komponist Züricher Abstammung, einstiger Angehöriger der Pariser „Sechs", hat sich in Deutschland bis jetzt vor allem durch sein „Pacific 231" bekannt gemacht. Ursprünglich war seine Musik zu „König David" lediglich eine Schauspielmusik, zur Aufführung in Mézières bestimmt; doch mochte es den Komponisten, vom Erfolg angespornt, reizen, den Stoff musikalisch weiter auszunützen und seine Musik aus der dienenden Rolle emporzuheben. So wurde denn der musikalische Teil ausgebaut und die Handlung in die Rolle eines „Erzählers" zusammengedrängt, der als Sprecher die einzelnen Musikstücke zusammenhält. So begreiflich dies alles ist, so muß doch gesagt werden, daß das Werk hiermit auf halbem Weg stehen geblieben ist und nunmehr ein Zwitterding darstellt; auch geht der Musik ihr ursprünglich illustrativer Charakter zum Teil immer noch nach, ohne zu der notwendigen musikalischen Gesamtdurchformung gelangt zu sein. Dies alles steht der künstlerischen Wirkung des Werkes leider entgegen; denn Honegger zeigt sich darin als außerordentlich begabter, kräftig zupackender Musiker, dem auf der Palette modernster Harmonik schon ganz beträchtliche Ausdrucksmöglichkeiten zu Gebote stehen: der exotisch-archaisierende Ton ist z. B. ausgezeichnet getroffen. Es sei aber nicht verhohlen, daß das Werk bei aller Vitalität (oder vielleicht auch wegen derselben) stilistisch noch nicht geschlossen erscheint und, was noch schwerer wiegt, daß H. an den Stoff (was allerdings durch die ursprüngliche Form mitbedingt sein mag) mehr von außen herangetreten ist. Das Ganze ist also mehr oder weniger genrehaft gesehen, wohl artistischreizvoll, aber bei dem beträchtlichen Umfang des Werks vermag die tiefergehende Ausdruckskraft auf die Dauer hierdurch nicht ersetzt zu werden. So bleibt der Eindruck einer ungewöhnlich starken Talentprobe an einem im Einzelnen oft vortrefflich geratenen, im Ganzen der Reife aber noch entbehrenden Werke.

Das zweite Konzert, einen Kammermusikabend, eröffnete *W. Geiser* (Basel) mit einem Streichtrio Op. 8, das auf der Linie Brahms-Reger liegend in harmonisch gemäßigter Haltung eines lehrhaften Zuges zwar nicht entbehrt, aber durch das gediegene, von beachtlichem Können zeugende Streben, polyphon zu schreiben, sympathisch berührt. — Hierauf kam *Arnold Schönbergs* (Wien) Quintett Op. 26 für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn zu Gehör. Schönberg ist in diesem Werk zur großen Form vorgeschritten und hat es nach klassischem Muster in vier Sätzen gehalten: man mochte also auf den Eindruck gespannt sein. Nun, um kurz und offen zu sein, der Eindruck war niederschmetternd! Es sei gerne zugegeben, daß alles von vollkommener Einheitlichkeit zeugt, daß die „Arbeit" im einzelnen nachgeprüft bezwingend ist, doch vermag dies alles an dem Endresultat nichts zu ändern und macht den Fall nur noch trauriger. Denn so wenig ein formal richtiger Schluß reale Richtigkeit haben kann, wenn die Prämissen falsch sind, so wenig mag der folgerichtigste Aufbau eines Kunstwerks etwas Positives herbeiführen, wenn die Grundvoraussetzungen, von denen ausgegangen wird, verfehlte sind: das Negative spielt sich alsdann nur auf höherer Ebene ab. Schönberg ist Rationalist und hat als solcher einen Pyrrhussieg, dessen Vollständigkeit in der Kunst vielleicht beispiellos ist, errungen wie nur je einer. Mit grausamer Unerbittlichkeit ist er daran gegangen, alle seine Erkenntnisse in die Tat umzusetzen, rücksichtslos den „Eros" durch den „Logos" vergewaltigend. Aber da jeder, auch der kleinste Ausschnitt allen Lebens eine Totalität, ein Unbegrenztes, darstellt, so wird jede Erkenntnis, als mit Begriffen arbeitend, immer nur Stückwerk bleiben und den rationalen Teil eines Irrationalen bedeuten. Der Versuch also, den Strom aus dem Unbewußten völlig in die Gewalt des Bewußtseins zu bringen, mußte notwendig zur Verzerrung und Entfremdung von der Natur führen. Wie weit darin Schönberg gekommen ist, vermag eine Einzelheit schlagend zu belegen: die Ueberschrift des ersten Satzes heißt „schwungvoll", und es hebt ein mühsam zäher Fluß wie geklittert und geleimt aus Einzelteilchen an; beim zweiten Satz steht „anmutig und heiter", aber wer noch einen Funken unverbildeten Sinns für Anmut und Heiterkeit hat, muß sich dabei an den Kopf greifen. Fürwahr, der Eindruck des Pathologischen tritt angesichts dessen bedenklich nahe! Nun wird man gerne auf die unzweifelbare Reinheit und Ehrlichkeit von Schönbergs menschlicher und künstlerischer Gesinnung verwiesen, wie um die Spitze solch harten Urteilens abzubiegen. Aber wie grausam es auch klingen mag: so sehr dies alles für die ethische Beurteilung des Menschen und Künstlers Schönberg ins Gewicht fällt, für die ästhetische Bewertung des Kunstwerks ist es ohne jede Bedeutung; das Mißverhältnis zwischen Wollen und Vollbringen aber erscheint hierdurch ins wahrhaft Tragische gesteigert. — *Frederick Jakobis* (Kalifornien) gewiß nicht allzubedeutendes, aber temperament- und schwungvolles Streichquartett wirkte nach dem Vorhergegangenen wie eine Erlösung. Der zweite und dritte (letzte) Satz des Werks ist auf indianischen Themen aufgebaut. Hier ist es allerdings bei geschmacklich-reizvollem Aufnehmen des fremden Gutes geblieben; dasselbe vollständig zu assimilieren und aus der naturalistischen Sphäre in eine höhere Kunstform herüberzunehmen, ist darin noch nicht gelungen.

Die Morgenveranstaltung brachte eine Aufführung des Schweizerischen Marionettentheaters von „Meister Pedros Puppenspiel", einer kurzen einaktigen Oper von *Manuel de Falla* (Granada), der eine hübsche Episode aus „Don Quijote" zugrunde liegt. Die szenische Aufmachung war reizend, nicht ganz unbedenklich

allerdings die Aufstellung von Sängern und Orchester im Rücken der Zuschauer. De Fallas Musik begleitete die ergötzliche Handlung oft köstlich archaisierend mit feinstem Stilgefühl und reifem Können.

Am nächsten Abend folgte das zweite Chorkonzert mit „Le miroir de Jésus" von *André Caplet* † (Paris) und der „Litanei" von *Felix Petyrek* (Abbazia). Das Werk des 1925 gestorbenen Franzosen hat beträchtlichen Umfang und ist für Gesang (Hauptstimme), Frauenchor, Streichorchester und Harfe geschrieben. Der Text behandelt in drei Abteilungen mit je fünf Sonetten die Mysterien des Rosenkranzes; mit dem „Spiegel Jesu" ist Maria gemeint, in deren Seele sich die Freude, der Schmerz und die Glorie des göttlichen Sohnes widerspiegeln. So dichterisch fein dieser Gedanke ist, so hat doch diese lyrische Zurückdrängung eines weltbewegenden religiösen Geschehens in den Spiegel des Seelenlebens einer einzelnen Person etwas für diesen Stoff Fremdes und wirkt in der durch die Vertonung bedingten Ausdehnung irgendwie verengend und verdünnend. Caplets impressionistisch gehaltene Musik ist voll zarten Empfindens und mystischer Stimmung; archaisierende und moderne Ausdrucksmittel werden nebeneinander verwandt. Die Substanz dieser Musik erwies sich allerdings auf die Dauer nicht als ausreichend, wozu sich der Eindruck des Gleichförmigen, Allzuausgedehnten gesellte, dadurch verursacht, daß der Hauptbestandteil der in lauter Sonetten sich bewegenden Dichtung von einer Solofrauenstimme vorgetragen wurde. — Von äußerlich entschieden starker Wirkung war F. Petyreks „Litanei" für gemischten Chor, Trompeten, Harfen und Schlagwerk. Dem Text liegt der interessante Vorwurf zugrunde, das Wesen der Litanei darzustellen, wie sie sich auf verschiedenen geistigen Stufen auswirkt. Vom primitiven Volksgemurmel geht die Linie über die verwandte, aber gesteigerte Ausdruckssphäre der armen Seelen im Fegfeuer, weiter über das feierliche Zelebrieren der Priester, über ekstatische Büßerchöre bis zum Gesang der Engel. Der Gedanke, den inneren Aufstieg des Wesens der Litanei von der primitiven Kultform zur künstlerisch entwickelten Hochform in äußeren Bildern zu schildern, war zweifellos mehr dichterischer wie musikalischer Natur; denn für die Musik blieb nichts übrig, als die Mittel der Darstellung diesen Werdegang des Dargestellten mitmachen zu lassen, was einen offenbaren ästhetischen Irrtum bedeutet. So war Petyrek gezwungen, im Anfang eine fast gänzlich naturalistische (wenn auch hervorragend geglückte) Schilderung des katholischen Kultus etwa im Sinne einer Bühnenmusik zu geben, und leider vermochte er sich auch im weiteren Verlauf nie ganz über diese Stufe zu erheben. An Stelle der erwarteten künstlerischen Durchformung blieb es mehr bei einem vom artistischen Geschmack eingegebenen Spielen mit dem „romantischen" Stoff, an welchem Eindruck auch der offenbare Sinn für Wirkung und Steigerung nichts zu ändern vermochte.

Das Orchesterkonzert begann mit einer Ouvertüre „Portsmouth Point" von *William T. Walton* (London), der sich darin bemüht, spezifisch englische Musik zu geben. Inwieweit dies gelungen ist, soll dahingestellt bleiben; doch berührte das Werk, wenn auch reichlich mit Geräusch bedacht und etwas buntscheckig in der Haltung, durch seine Frische und einen gewissen fidelen Zug nicht unsympathisch. — Es will bedünken, als hätte *Paul Hindemith* (Frankfurt) schon Bedeutenderes geschrieben als sein „Konzert für Orchester" Op. 38. Es erscheint ein bißchen mit der „kalten la mäng" gemacht und verrät neben hinlänglich bekanntem Können auch schon Routine. In den Geruch von Sentimentalität oder auch besonderer Liebenswürdigkeit wird den sehr begabten Komponisten dieses Werk kaum bringen, sondern eher in den etwas betonten Schneids und Draufgängertums. Doch soll nicht geleugnet werden, daß der vorwaltende rhythmische Schmiß und Schwung in seiner Geschlossenheit etwas Bezwingendes hat. — *Alfredo Casella* (Rom) trat mit einer Partita für Klavier und Orchester auf den Plan. In seinen bei „Pult und Taktstock" aus Anlaß dieses Musikfestes erschienenen schon leicht faszistisch angehauchten Ausführungen macht er den Anspruch geltend, rein „italienische" Musik zu schreiben (nicht ohne seinem verstorbenen Landsmann Puccini diese Fähigkeit abzusprechen), und im offiziellen Festheft wurde zur Darlegung seiner Italianität gar sein Stammbaum bis auf den in Dantes „Purgatorio" auftretenden Sänger Casella zurückgeführt. Vor solchen Argumenten hat man sich natürlich zu beugen und es sei gerne zugegeben, daß die schwungvolle Musizierfreudigkeit und gesunde Sinnlichkeit des Italieners Casella Freude gemacht hat, da wir in heutiger Zeit für solche Eigenschaften doppelt dankbar sind. Das darf uns jedoch nicht hindern, festzustellen, daß solch unbekümmertes Drauflosmusizieren nur einen relativen Wert hat, solange sich nicht noch andere Erfordernisse damit verbinden. Auch noch so famos klingende Einzelstellen werden auf die Dauer kaum über den Mangel an Durchbildung, den stilistischen Synkretismus und das manchmal bedenklich schwankende Niveau der Einfälle, an die man die berühmte Lohengrinfrage auch nicht immer stellen darf, hinwegtäuschen können, und wenn dies alles noch so sehr unter der Flagge spezifisch „italienischer" Musik segelt. — Ueber die drei noch folgenden Orchesterstücke, die V. Sinfonie von *Ernst Levy* (Basel-Paris), „Foules" von *P. O. Ferroud* (Paris) und das Ballettfragment „Danse de la sorcière" von *Alexander Tansman* (Warschau-Paris), kann man das gemeinsame Urteil abgeben, daß es in der harmonischen Haltung gemäßigte Werke von musikalisch begabten jungen Leuten sind, die sich aber im Irrtum befinden, wenn sie vermeinen, den Glauben an ihre schöpferische Sendung durch einen Orchesterkrach, bald genügend, die Mauern von Jericho umzublasen, erzwingen zu können.

Im letzten Konzert des Musikfestes hörte man zunächst eine Klaviersonate in c moll Op. 27 von *Nikolai Mjaskowsky* (Moskau). Das Werk fußt, von seiner Dreisätzigkeit abgesehen, deutlich auf Scriabine, nicht bloß in dem die letzten Klangmöglichkeiten des modernen Flügels ausnützenden Klaviersatz. Der erste Satz hat eruptiven Charakter; dunkles chaotisches Fühlen drängt nach Objektivierung. Der zweite Satz, leicht archaisierend, ist voll geheimer Sehnsucht und bringt lichtere Farben. Der dritte und letzte Satz endlich hat deutlich Schumanns Klaviertoccata zum Vorbild, ist aber ins Wildere, Unbegrenztere vorgetrieben. Das Ganze besitzt, wenn auch nicht gerade starken, so doch irgendwie fesselnden Zauber. — Ueber *Arthur Hoerées* (Paris) Septett für Flöte, Streichquartett, Frauenstimme und Klavier kann man sich kurz fassen: es ist charmant klingende Zuckerbäckerei. — Dagegen verdienen die fünf Stücke für Orchester Op. 10 von *Anton Webern* eine etwas eingehendere Betrachtung. Zwar hören sie zum Teil schon auf, beinahe ehe sie angefangen haben, doch sind sie das Zarteste und Subtilste, was man sich in der Musik überhaupt denken kann. Als Sonderfall bedeuten diese hauchdünnen Gespinste, sanft gemischt aus Klang und Geräusch, zweifellos eine Delikatesse. — *Kurt Weill* (Berlin) war lobenswert bemüht, in seinem Violinkonzert mit Blasorchester Op. 12 ein echtes und rechtes Stück dieser Gattung zu schreiben, was ihm auch ziemlich gelungen ist. Weniger gelungen ist ihm allerdings die Verschmelzung der Besonderheit des glanzvollen, aus langverflossenen stilistischen Bezirken herstammenden Violinsatzes mit der übrigen Haltung des Werks. Wenn auch sonst noch in der Fassung zu wenig knapp und in den Einfällen etwas unterschiedlich, wirkte das Ganze doch als ausgesprochene Talentprobe. — *Hans Krasas* (Prag) „Pastorale und Marsch" für kleines Orchester sind klangschöne, aber noch nicht recht ausgeglichene und fremde Einflüsse verratende Musikstücke.

Die Aufführung der vielen Nummern war fast durchweg eine vorzügliche. Zur Ausführung war eine beträchtliche Menge in

Zürich ansässiger und auswärtiger Künstler nötig gewesen. Als Dirigenten wirkten mit Dr. *Volkmar Andreae* (Zürich), *Fritz Busch* (Dresden), *Alfredo Casella* (Rom), *Hermann Dubs* (Zürich), *Gregor Fitelberg* (Warschau), *Arthur Hoerée* (Paris), *Alexander Schaichet* (Zürich), *Walter Straram* (Paris), *Hermann von Schmeidel* (Prag) und *Anton Webern* (Wien); als Gesangssolisten seien genannt: Mme. *Croiza* (Paris), *Régine de Lormoy* (Paris), *Ilona Durigo* (Zürich), *Mia Peltenburg* (Haarlem), *Karl Erb* (München); weiter seien die Kammermusikvereinigungen, das „Venezianische Streichquartett del Vittoriale" und das „Basler Trio", und als große Klangkörper das verstärkte „Züricher Tonhalle-Orchester", das „Kammerorchester Zürich", der „Gemischte Chor Zürich" und der „Häusermannsche Privatchor Zürich" angeführt; als Rezitator wirkte Dr. Waldemar Stägemann (Dresden). Ein Extralob verdient *Walter Gieseking* (Hannover), der für den plötzlich verhinderten Pianisten einspringend die enorm schwierige Klaviersonate von Mjaskowsky am Abend glänzend spielte, nachdem er sie am gleichen Morgen zum ersten Male in die Hände bekommen hatte.

Es wurde von der Internationalen Musikgesellschaft beschlossen, das nächstjährige Musikfest in Frankfurt a. M. abzuhalten. In die Jury der Gesellschaft wurden neu gewählt: *Jarnach* (Deutschland), *Haba* (Tschechoslow.), *Simonsen* (Dänemark), *Straram* (Frankreich) und *Wood* (England); als Ersatzmänner: *Bártok* (Ungarn), *Fitelberg* (Polen), *Grünberg* (U. S. A.), *Labroca* (Italien) und *Piyper* (Holland). Dr. *Hermann Ensslin.*

*

Die Weber-Hundertjahrfeier in Eutin

Die Woche des 5. Juni, die wohl in fast allen kulturell verpflichteten Kunstzentren dem Gedenken Carl Maria von Webers den schuldigen Tribut zollte, hatte auch das kleine Eutin, die Geburtsstadt Webers, mit einer umfassend angelegten Weber-Feier zum Mittelpunkt eines regen künstlerischen Lebens und Treibens gemacht. Das „norddeutsche Weimar", wie man es genannt hat, das bis zurück auf die Zeiten, wo Franz Anton, der Vater Carl Marias, dort als Stadtmusikdirektor wirkte, auf eine geistig regsame Musikpflege zurückblicken kann, hat es sich angelegen sein lassen, eine Gedenkfeier herauszubringen, die ihres großen und zugleich größten Sohnes würdig ist und neben der Bedeutung als repräsentative Zusammenfassung der lokalen Musikpflege auch Anspruch auf künstlerischen Wertinhalt hatte. Die vorhandenen Ausführungsmittel brachten es mit sich, daß hier der *Instrumental*-Komponist Weber stärker in den Vordergrund trat, so daß sich in aufschlußreicher Weise das Bild der Weberschen Persönlichkeit auch nach einer Seite hin rundete, die sonst über vollendeteren Erzeugnissen der Gattung allzu stark in Vergessenheit geraten ist. Die Festlichkeiten wurden am 5. Juni mit einer Vorfeier, einem Gedenkakt zu Webers Todestag, eröffnet, in dessen Mittelpunkt neben dem Vortrag Weberscher Männerchöre („Gebet" und „Wanderers Nachtlied") und einer Gedenkrede Prof. *Hofmeiers*, des Organisten der Eutiner Stadtkirche, ein von Julius *Havemann* (Lübeck) verfaßtes Festspiel „Die Verheißung" stand, eine literarisch nicht stärker zu bewertende, aber sinnige idealistische Huldigung an den Genius Webers, die den Vater Webers als Eutiner Stadtmusikdirektor auf die Bühne bringt und zum Schluß in einer romantischen Zukunftsvision starke vaterländische Töne anschlägt. Die eigentlichen musikalischen Veranstaltungen brachten am ersten Abend Kammermusikwerke und Lieder Webers, das schöne Duo concertant Op. 48, das Weber für sein Lieblingsinstrument, die Klarinette, schrieb, und das in „Freischütz"-Klängen beheimatete Trio Op. 63; ferner, von Else *Hofmeier-Olimart* poesievoll gesungen, mehrere Lieder, anmutige Perlen der Vorschubertschen Liedkomposition, die den Dualismus des Weberschen Musikempfindens, die norddeutsch-besinnliche und die süddeutsch-beschwingtere Ader seines Temperaments charakteristisch zum Ausdruck bringen. Eingeleitet wurde dieser Abend von gehaltvollen und stilkritisch weit perspektivierten Worten Prof. Dr. Fritz *Steins* (Kiel) über „Carl Maria von Weber und die Musikalische Romantik", die aus dem Wesensbegriff der Romantik, ihren geistigen und historischen Voraussetzungen heraus ein lebendiges Bild der Weberschen Persönlichkeit als klassischen Erweckers und Vollenders des romantischen Gedankens in der Musik herauslösten. Dabei schaltete Prof. Stein durchaus beachtenswert, im Hinblick auf den Wert der Romantik selbst als Bestandteil der Musik und als Bestandteil des deutschen Geistes überhaupt, die Frage ein, ob wir sie, bei dem immer stärker hervortretenden Zug unserer Zeit, die Musik zu entromantisieren und zu „objektivieren", auf die Dauer als Inhaltsgut der Musik entbehren können. Als Vertreter der deutschen Akademie der Tonkunst in München, die unter Mithilfe erster Fachkräfte eine bereits im ersten Band vorliegende wissenschaftliche Gesamtausgabe der Werke Webers vorbereitet, entbot Prof. Stein der Feier die besten Wünsche. Dem Grundsatz der Feier entsprechend, im Auszug ein möglichst abgeschlossenes Bild des Weberschen Lebenswerkes zu geben — nur den Sonatenkomponisten Weber vermißte man dabei noch —, war auch der wenig bekannte *Kirchen*-Komponist vertreten, der in der Eutiner Stadtkirche mit der (kleinen) Messe Nr. 2 in G dur für Chor, Orchester und Soloquartett zu Gehör kam, einem frischen, melodiösen Werk, das zwar noch ziemlich starke, geistig ausschlaggebende Beziehungen zu dem italienisch gerichteten Messestil der Mozartzeit unterhält, doch Weber in vielen Stellen als eine religiös stark empfindende Persönlichkeit zeigt und innerhalb der kirchlichen „Gebrauchs"-Musik jener Zeit noch eine recht achtbare Stellung einnimmt. Da die entscheidende Bedeutung Webers auf dem Gebiet der Oper ruht, ist eine rechte Weber-Feier ohne Berücksichtigung des Dramatikers nicht recht denkbar und so hatte man zu der in diesem Falle am geeignetsten „Preciosa" gegriffen, die von Schauspielern des Kieler Stadttheaters in der eigens eingerichteten Festhalle unter Spielleitung von Generalintendant Georg *Hartmann* (Kiel) dargestellt wurde. Mehr als die Ausführung, die nicht den Ehrgeiz hatte, über gute konventionelle Theaterkunst hinauszustreben, zog hier das Interesse die Bearbeitung Georgs Hartmanns auf sich, die diese „halbe Oper" — wie die Preciosa von Weber selbst in Erkenntnis des Wertes ihrer Musik bezeichnet worden ist — durch Einfügung neuer melodramatischer Partien und einem etwas robusten Kunstgriff der Handlungsverkürzung noch stärker dem Geiste der Musik nahe zu bringen sucht; so schätzenswert der Versuch ist, die literarisch veraltete Dichtung Pius Alexander Wolffs zugunsten der Musik Webers zurückzudrängen, so bleibt doch auch diese Überarbeitung Hartmanns trotz aller guten Absicht nur eine halbe Lösung, zumal die eingeschalteten Musiksätze keine eigentliche Originalmusik Webers verwenden. Den nach außen hin wirksamsten Abschluß der Feier brachte dann das große Festkonzert am Sonntag, das mit Stücken aus „Freischütz" und „Euryanthe" und volkstümlichen Chören wie „Lützows wilder Jagd" auf vertrauten Boden führte; eine besondere Gabe bot man auch hier den Freunden Weberscher Kunst mit der seit geraumer Zeit nicht mehr aufgeführten Kantate „Kampf und Sieg", einem etwas theatralisch-äußerlichen Werk, das Weber zur Verherrlichung des Sieges bei Waterloo schrieb und seinen Wert aus einem starken patriotischen Schwung empfängt. Von den vielen an der Feier beteiligten Künstlern verdient vor allem Prof. *Hofmeier* genannt zu werden, in dessen Händen die musikalische Oberleitung ruhte und der die umfangreichen Veranstaltungen mit viel Sorgfalt und künstlerischem Verständnis vorbereitet hatte, ferner die Herren A. *Beetz* (Klari-

nette), J. *Kraft* (Flöte), John *de Jager* (Cello) aus Kiel, die sich neben Prof. Hofmeier (Klavier) als feinsinnige Spieler in den Kammermusikwerken bewährten; unter den Sängern, die die Soli in den Vokalwerken ausführten und leider nicht alle gleichmäßiges Wertniveau aufwiesen, Else *Hofmeier-Olimart*, Franz *Notholt*, Martin *Ehrich* und Olga *Jensen* (Hamburg), die die Arie der Agathe aus dem „Freischütz" zum Vortrag brachte. Mit der plastisch und ausdruckskräftig gesungenen Arie des Lysiart aus „Euryanthe" holte sich Martin *Ehrich* (Hamburg) einen wohlverdienten Sondererfolg. Sehr frisch und lebendig musizierten die Chöre, die aus den vereinigten Eutiner Männerchören (Leitung: Theodor *Dahl*) und der Plön-Eutiner gemischten Chorvereinigung gebildet waren und von einer hochstehenden Pflege der *a cappella*-Kunst zeugten. Das bravouröse unvermindert wirkungskräftige Konzertstück in f moll für Klavier, das in seinem freien Formaufbau bereits zur Gattung des Lisztschen Klavierkonzerts hinüberleitet, spielte Richard *Glas* aus Kiel mit geschmeidiger, etwas salonhaft zierlicher Technik. Bei dem Festkommers auf dem Marktplatz konnte Bürgermeister *Mahlstedt* (Eutin) die Glückwünsche des Oldenburgischen Ministeriums und einen telegraphischen Gruß der Urenkelin Webers, Baronin *Weber* (Dresden) übermitteln; Promenadekonzerte im idyllisch gelegenen Schloßgarten und zwanglose Zusammenkünfte im althistorischen Voßhaus ergänzten ferner die offiziellen Veranstaltungen der Feier, die sich eines starken Zuspruchs von nah und fern zu erfreuen hatte. In den Räumen des Großherzoglichen Schlosses fand eine Ausstellung von Weber-Autographen und Weber-Bildnissen statt, unter denen besonders das von der Staatsbibliothek in Berlin zur Verfügung gestellte Originalautograph der Freischütz-Partitur die Aufmerksamkeit auf sich zog.

M. Broesike-Schoen.

*

Viertes Reger-Fest in Essen

Der erste Abend des *fünftägigen* Reger-Festes, das die *Max Reger-Gesellschaft* gemeinsam mit der *Stadt Essen* zum Gedächtnis an den *zehnjährigen Todestag* des bedeutendsten modernen Linearmusikers soeben begangen hat, legte bereits beredsam Zeugnis ab von der sorgfältigen, ins einzelne gehenden Vorarbeit, die *Max Fiedler*, der musikalische Oberleiter des 4. deutschen Reger-Festes, mit dem aufgefrischten gemischten Chor des *Essener Musikvereins* und dem auf 80 Künstler verstärkten *Städtischen Orchester* unternommen hatte. Das bestätigte die wirkungsvoll gehandhabte Wiedergabe des durchaus instrumental behandelten Orchester-Chorwerks „Die Nonnen", das in seinem Entstehungsjahr 1910 in Dortmund uraufgeführt und am Karfreitag 1923 auf dem Bochumer Reger-Fest eindrucksstark wiederholt wurde. Im Instrumentalpart zum Klavierkonzert (114) in f moll, das *Rudolf Serkin* mit spielerischer Bewältigung der eingestreuten Problematik vermittelte, blieb das von Reger noch nicht bedingungslos durchdrungene Orchester ziemlich lau. Erst mit der naturfrischen, unbeschwerten Ständchenstimmung der *Orchesterserenade*, die Reger auf der Flucht nach Süden befreiend einfiel, wurde der innigere Kontakt mit den anspruchsvolleren Regerfreunden hergestellt. Hierbei gab es schon manche reintönige Klangbilder und recht saubere Registrierung, wie sie für alle Werke jenes großartigsten Orgelmeisters Reger erste Voraussetzung sind.

Das *zweite Festkonzert* war trotz sehr gemischter Programmzusammenstellung auf verträglichen Ton gestimmt und hielt die Aufmerksamkeit der Hörer wacher als die stilvollere Vortragsfolge im ersten Konzert. Meister *Fritz Heitmann*, der Berliner Organist, eröffnete den Abend mit der festlich abgewickelten Fantasie und Fuge (135 b) und beschloß ihn mit der *B—A—C—H* (46)-Fantasie und Fuge. Die höhere Weihe des Übersinnlichen wurde aber noch durch die bezaubernde Wiedergabe des allgemein beinahe unbekannten F dur-Sextetts erweitert. Adolf *Busch*, Gösta *Andreasson*, Karl *Doktor*, Philipp *Haaß*-München, Paul *Grümmer* und Hermann *Busch*-Wien ergänzten sich mit echter Inbrunst und Empfindungsreinheit, wie sie nur selten begnadeten Künstlern ihres Rufes gegeben sind. Daneben hatten die Essener a cappella-Chöre, die sich bisher vernachlässigter Vokalwerke annahmen, einen schweren Stand. Umso mehr müssen die überraschenden Leistungen anerkannt werden, mit denen *Obsners* Frauenchor die drei kleinen Frauengesänge trotz geringer Intonierungsschwankungen eindringlich wiedergab und Hermann Meißner mit seinem *Essener Männerchor 1860* die früheren, teils noch etwas herkömmlichen Chöre nach Reinick, Scheffel und Donati beherzt darbot.

Das *dritte Reger-Festkonzert* brachte das geniale Brüderpaar *Fritz* und *Adolf Busch*, die beiden Siegerländer. Mit dem *Geigenkonzert* in A dur, einem Monstrum hinsichtlich seiner Ansprüche an Fingerfertigkeit und Ergründungsgabe, und zur Krönung des Abends — Gipfelpunkt des gesamten IV. Reger-Festes überhaupt — mit den in ihrer Art unnachahmlich durchgestalteten *Mozartvariationen* aus Regers reifster Blütezeit, feierten die beiden Brüder in ihrer ebenbürtig begnadeten Künstlerschaft den seltensten Triumph. Dazwischen sang die Altistin *Frieda Dierolf*, der auch das Altsolo im „Requiem" anvertraut worden war, sehr musikalisch mit noch nicht ganz gleichmäßig tragender Stimme Friedrich Hölderlins dithyrambischen Sehnsuchtssang „An die Hoffnung".

Von den Werken der beiden letzten Festkonzerte: dem Streichquartett (54), Hillervariationen (100), Klavierquartett (113), Konzert im alten Stil (123), Telemann-Variationen (134), Requiem (144 b) ist genug und nur zuviel in klugen und unklugen Büchern über Reger geredet worden. Hier gilt es nur noch festzuhalten, daß Busch, Doktor, Grümmer und Serkin das vierte (Kammer)-Konzert zu einer festlichen Weihe in hingebungsvoller Reger-Andacht erhoben.

Busch-Atmosphäre trug aber auch den *letzten* großen Reger-Abend in Essen unter *Max Fiedler*. Busch und der Geist seines Quartetts wirkten personifiziert im Orchester mit. So kam der Abend dem dritten unter Fritz Busch gleich. Neben ihm aber auch Dank der vortrefflichen *Reger-Gesellschaft*, die uns so prominente Gäste eine knappe Woche lang zur Vertiefung und Erweiterung unseres musikalischen Empfindungskreises nach Essen geschickt und die rauchige Kohlenstadt als *Gedächtnisstätte* Max Regers um die Zeit der Wiederkehr seines zehnjährigen Todestages gewählt hat.

Rolf Cunz.

*

Ein schwedisches Musikfest in Kiel

Es war ein ungewöhnlicher, aber gescheiter Gedanke unseres Generalmusikdirektors, Prof. Dr. Stein, schwedische Komponisten zur Aufführung ihrer Werke in Kiel einzuladen. Die Schweden sind immer unsere guten Freunde gewesen, und sie werden sich freuen, wenn auch ihre Werke mehr als bis jetzt in Deutschland bekannt werden. Vielleicht wäre es richtiger gewesen, ihrer Initiative zunächst einmal die Organisation eines deutschen Musikfestes in Schweden zu überlassen. Aber was nicht ist, kann ja noch werden. Sie kamen jedenfalls gern nach Kiel, die Atterberg, Rangström, Lindberg, Westberg, Wiklund, und sie brachten nicht nur *ihre* Werke, sondern noch die ihrer Kunstgenossen Söderman, Natanael Berg Stenhammar, Hilding Rosenberg, Melcher, Hallén, Alfvén und zum Teil auch ihre Sänger, Geiger und Begleiter mit; und ihre Kunst wirkte überraschend wohltätig auf unsere, vom Hören und Bedenken ex- und impressionistischer Probleme überreizten deutschen Musikseele.

An Chorwerken gab es ein Tedeum für gemischten Chor, Streichorchester, Harfe und Orgel Op. 25 von Otto Ohlson

(geb. 1879) und ein Requiem für gemischten Chor, Solostimmen und Orchester von Oskar Lindberg (geb. 1887). Beide verschmähen starkes Pathos, religiöse Ekstase und metaphysische Klänge; lieben hellen Jubel, sanfte Trauer und demütiges Gebet. Charakteristisch sind Unisoni, Orgelpunkte und Sequenzen, einfache Fugen, tonale Kadenzen. Ich stelle das zweite Werk höher als das erste, das freilich einige sehr schöne Stellen am Schluß hatte. Aber das Requiem ist im Charakter kräftiger, in der Erfindung origineller, in der Instrumentation farbenprächtiger. Aufführende waren der Oratorienverein, die Liedertafel und das städtische Orchester; sie alle haben unter Stein in der kurzen Zeit das ihrige getan. In dem Soloquartett ragte Greta Söderman (Sopran) von der Stockholmer königlichen Oper hervor; sie überstrahlte mühelos Chor und Orchester.

Von Orchesterwerken ist zuerst Curt Atterbergs II. Sinfonie zu nennen. Schwedische Musik wirkt am stärksten im nationalen Kolorit, Land und Leute verherrlichend. Das in dem Mittelsatz mit dem Presto verschmolzene Adagio war ein reizendes Genrebild. Den Ecksätzen fehlte die große Linie. Die Ouvertüre zur „Jungfrau von Orleans" von Söderman (1832—1876) hätte ruhig wegbleiben können: Französische Opernmusik haben wir schon öfter in Gartenkonzerten gehört. Leichte Musik sind auch die Suite über schwedische Volksmotive von Eric Westberg (geb. 1892) und die Midsommarvaka, schwedische Rhapsodie von Hugo Alfvén (geb. 1872). Erstere, vom Komponisten selbst dirigiert, behält natürlich noch den mehrteiligen Satz bei, Tänze und Lieder, Lust und Leid in moderner Führung und Instrumentation; letztere ein musikalisches Volksfest, plastisch und drastisch, von Prof. Stein mit viel Humor geleitet. Ernster zu nehmen sind die Werke Ture Rangströms: Elegische Suite für Streichorchester und „Notturno", drei Gedichte für eine Solostimme mit Orchester. Bedauerlich war es, daß der nach Kiel gekommene Komponist hier schwer erkrankte und weder seine Werke selbst dirigieren noch den angekündigten Vortrag über schwedische Musik halten konnte. Schon die einzelnen Sätze der Suite: Preludio visionario, Canzonetta malinconica, Giga fantastica kennzeichnen die impressionistische Einstellung des Komponisten. Atterberg hatte die Direktion des ersten freundlichst übernommen, aber es wollte mir scheinen, als ob die Eigenart des Werkes doch noch mehr hätte betont werden können. Ein Gigue z. B. geht doch nicht in zweiteiligen, sondern in dreiteiligen Takt und wird auch in phantastischer Form seinen ernsten Charakter nicht verleugnen. Besser gelang das Notturno unter Steins Leitung. Das Programm gibt Ture Rangström nicht nur als Komponisten, sondern auch als Dichter der drei Lieder an. Worte und Musik klangen wunderbar zueinander, und Kerstin Thorborg mit ihrem herrlichen Alt und ihrer edlen Deklamation trug viel dazu bei, daß diese schwedische Gabe zu einer der schönsten des Festes wurde.

Ich komme zu zwei Konzerten, für Geige resp. Klavier und Orchester. In beiden ist die große Form zerbrochen, und rhapsodisch reihen sich kleine Sätze aneinander; aber Natanael Berg, der Komponist des ersten, bringt rhythmische und melodische Kostbarkeiten; der andere, Adolf Wiklund, moderne Kapellmeistermusik. Das erste spielte Konzertmeister Wilhelmi mit vollendeter Technik, aber vielleicht allzu häufigen Vibrato; das andere spielte der Komponist in unruhiger, vielfach harten Stimmung.

In der Kammermusik gab es drei Quartette und ein Scherzo fugato. Das Kjellström-Quartett spielte sie mit beneidenswerter Ruhe, schönem Ton und maßvoll dynamischer Schattierung. Das Scherzo fugato für Streichquartett von Edvin Kallstenius war eine humoristische Fuge, wie sie Reger liebt. Auch das Quartett von Hilding Rosenberg ist von Reger beeinflußt, schwer zugänglich bis auf das Andantino, in dem die erste Geige zu dem ostinato der drei Genossen eine in hohen Flageolettönen phantastisch schwärmende Kantilene brachte, die von Konzertmeister Kjellström wundervoll gespielt wurde. Das Wertvollste war die Arbeit von Wilhelm Stenhammer, der in allen Sätzen den universell gebildeten, aber doch den spezifisch nordischen Musiker offenbarte. Am wenigsten hat mir H. M. Melchbergs Quartett d moll Op. 35 gefallen. Freilich war es das letzte, und die Aufnahmefähigkeit ziemlich verbraucht. In den Pausen zwischen den Quartetten sang Frau Greta Söderman acht Lieder in schwedischer Sprache. Sie sang sie mit dramatischem Ausdruck und liebenswürdigem Charme und ihr weiches heimatliches Idiom paßte gut zu den musikalischen Klängen. Schließlich ist ja auch für uns die Hauptsache, schwedisch nationale Musik kennen zu lernen. Schwere Probleme wälzen wir selbst in unsern germanischen Schädeln genug. So dachte auch Fritz Stein und mit seinem a cappella-Chor führte er das Musikfest zu Ende in Leid und Lust mit schwedischen Volksliedern, und wir danken ihm für dieses und alles übrige. „Gösta Berling", der Held in Selma Lagerlöfs romantischer Rhapsodie, kannte nur das eine Problem: wie ist es möglich, gut und fröhlich zugleich zu sein? Vielleicht birgt schwedische Musik die Lösung in sich. Prof. *Bessell.*

*

Sinfonischer Jazz

Zu Paul Whitemans Berliner Gastspielen

Für den Musiker — und gerade für den, der an die Zukunft der neuen Kunstform „Jazz" glaubt — war Paul *Whiteman* eine *Enttäuschung.* Er versprach uns: eine *neue,* auch inhaltlich *ernstzunehmende Kunst,* insonderheit die bisher fehlende *national-amerikanische Musik;* aber er zeigte uns lediglich *die Mittel* zu einer neuen Kunst (freilich in bisher unerreichter Vervollkommnung) und erschöpfte sich im übrigen in musikalischen Clownerieen und Charly Chaplinaden. Für uns weniger oberflächlich eingestellte Europäer war das alles nur erträglich durch die meisterliche Virtuosität der Ausführung, so daß die Darbietungen als musikalische Sommerfrische nach dem oft überernsten deutschen Musikwinter immerhin als angenehm empfunden wurden.

Whitemans Orchester ist *Technik, Klang* und *Rhythmus* in höchster Komplizierung und Differenzierung. Er hat aus der Jazzband ein Kammerorchester von 30 virtuosen Solisten mit 60 herkömmlichen oder neuartigen Instrumenten gemacht, das allen Aufgaben eines kammersinfonischen, unerhört klangempfindlichen Musizierens gewachsen wäre. Aber an diesen Aufgaben hapert es eben, und das bislang musikalisch gänzlich unschöpferische Amerika wird sie auch in Zukunft kaum stellen können. Was Whiteman als sinfonischen Jazz bezeichnet (wie *Grofes „Mississippi"* oder *Gershwins „Rhapsodie in Blue"*) ist verwässerter Wagner, Puccini, Chopin, Grieg — nur wenig mit Jazzmerkmalen versehen, und bei der Aufführung obendrein noch durch bengalische Lichteffekte (in Verkennung des Problems einer Farblichtmusik) besonders verkitscht.

Um zu einem sinfonischen Jazz, dessen Verwirklichung nicht unmöglich erscheint, zu gelangen, wird man vorerst doch die durch die Kompositionsart eines Strawinsky, Hindemith, Krenek, Milhaud, Gruenberg gegebenen Richtlinien befolgen müssen. Der echte Amerikaner Whiteman mag dann als fabelhafter Orchesterpraktiker und bedeutungsvoller Anreger seinen Platz in der neuen Musikgeschichte beanspruchen, sofern er nicht vorher noch einer geschäftstüchtigen Popularmusik-Verwertung gänzlich verfällt. *A. Baresel.*

Hermann Suter †

Mit Hermann Suter ist eine der stärksten Persönlichkeiten der deutschschweizerischen Musik dahingegangen. Als Dirigent des Orchesters und des Gesangvereins zu Basel stand er auf exponiertem Posten als Hüter deutscher Kultur. Am 28. April 1870 zu Kaiserstuhl in der Schweiz geboren, wandte er sich früh der Musik zu, studierte in Basel, Stuttgart und Leipzig. Zürich war die erste Etappe des Dirigenten, der seit 1902 in Basel wirkte und kurze Zeit nach der Uebernahme des Erbes Hegars durch die Leitung des Musikfestes des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Basel seinen Ruf begründete. Dirigentengastspiele führten ihn in alle europäischen Hauptstädte; in Deutschland war er ein stets gern gesehener Gast, zumeist in Gesellschaft Adolf Buschs, der Suters großes Violinkonzert mit virtuoser Kunst meisterte. In seinem sinfonischen und kammermusikalischen Schaffen war Suter durchaus Eklektiker, der in den Bahnen von Brahms wandelte, wie Suter überhaupt eine Brahms stammverwandte herbe Natur war, die allzu große Mitteilsamkeit scheute. Und so überwiegt in den meisten Werken die Zeichnung vor der Farbe. Heroische Pathetik, die den Dirigenten auszeichnete, trat hinter dem idyllischen Epiker zurück. Wo das Volkhafte seiner Natur zum Durchbruch kam, überraschte er durch den gesunden Naturmythus seiner Kunst. Bestand haben wird von seinen Werken das Oratorium „Le laudi di San Francesco d'Assisi", das sich in der hymnischen Verherrlichung von Sonne, Mond und Gestirnen zu gewaltigen sinfonischen und dramatischen Steigerungen weitet. Die wahrhafte Größe einer starken linearen Musikempfindung vereint sich hier mit blühender romantischer Melodik und einem Pathos, dessen kühne theatralische Geste dem italienischen Vorwurf voll entspricht. Kein Werk schweizerischer Musik konnte je solche beispiellosen Erfolge aufweisen. *Friedrich W. Herzog.*



Hermann Suter †

MUSIKBRIEFE

Freiburg i. B. Parsifalaufführungen am Stadttheater erwiesen, obwohl sie vielen die Kenntnis dieses Werkes in würdiger Form vermittelten, dennoch, daß die darin gestellten Aufgaben mit einheimischen Kräften und neben den übrigen Vorbereitungen für den Spielplan sich nicht endgültig lösen lassen. Die sonst nicht gerade zu befürwortende Neueinstudierung von Saint-Saens' „Samson und Dalila" gab M. Homann Gelegenheit, in der weiblichen Hauptpartie darstellerisch und gesanglich zu glänzen. Im Lauf der Anfang Mai gefeierten alemanischen Woche, die in Theater, Konzert, Kunstausstellungen, Vorträgen und Volksfesten die Kultur alemannischen Bodens veranschaulichte, hörte man F. Philipps urgesunde Musik zu Burtes Schauspiel Simson, Weismanns Schwanenweiß mit Lucia Delsarta in der Titelrolle und, da neueste Forschung Webers alemannische Herkunft nachgewiesen hat, den Freischütz in trefflicher Aufführung unter Lindemann. Puccinis „Gianni Schicchi", vom Intendanten Dr. Krüger im Geiste des entzückenden Werkchens inszeniert, hätte der Dirigent Herzfeld noch lockerer, orchestral gedämpfter herausbringen dürfen. Schlecht behauptete sich neben dem geistvollen Italiener am gleichen Abend Max Wolf, der Hans Sachs' „Das heiße Eisen" wenig originell durchkomponiert hat. — Einen bleibenden Eindruck schenkte das 7. Sinfoniekonzert unter Lindemanns Leitung mit dem Vortrag von Mahlers Kindertotenliedern durch M. Matzenauer. Dazu gesellten sich sehr wesensfremde Werke, Bela Bartoks Tanzsuite und Heinrich Zöllners Sinfonie in d moll (Hochgebirge), thematisch wenig ergiebig, aber effektvoll im Klang. Mit Konzert-Jazzmusik machte die von Lindemann geleitete Arbeitsgemeinschaft für neue Musik bekannt, so den durch entschiedene Musikalität auffallenden Daniel-Jazz Leo Grünbergs Op. 21 für eine Singstimme (Lucia Delsarta) und acht Instrumente. Mit modernen Liedern aus Frankreich und Italien hatte die Sopranistin Else Verena (Zürich) künstlerischen Erfolg. — Im Rahmen der alemannischen Woche hörte man in einem Orchesterkontert Futterers humorvolle „Variationen und Thema Hans im Glück", Philipps, des Direktors am Karlsruher Konservatorium, kraftvolle Friedensmesse, deren Solopartie Annemarie Gaede von hier mit ihrem fülligen Sopran vertrat, und Weismanns Klavierkonzert, von Alida Hecker (Freiburg) weniger feinfühlig gespielt, als wir es vom Komponisten selbst schon gehört haben; ein Kammermusikabend brachte ein farbloses Trio für Klavier, Violine und Violoncello von J. Schelb, O. Schoecks melodiöse Sonate für Violine und Klavier D dur Op. 16, Philipps Klavierquartett Op. 13 und Weismanns Sonate für Violoncello und Klavier Op. 75 in einer den reichen Gehalt des Werkes erschöpfenden Wiedergabe durch den Komponisten und den Karlsruher Cellisten Jäger. — Maximilian Albrecht, der Dirigent des Chorvereins und des Männergesangvereins, entfaltet eine verdienstvolle Tätigkeit. Das Karfreitagskonzert des Chorvereins wies neben den wenig karfreitaggemäßen Haydnschen Sieben Worten des Erlösers am Kreuz höchst wertvolle und vollendet wiedergegebene Chorwerke von Cherubini, darunter als deutsche Uraufführung „In Paradisum", auf. Ein Hugo Kaun-Abend des Männergesangvereins unter Anwesenheit des Komponisten ließ unter Kaunschen Werken Männerchöre als besonders wirkungsvoll hervortreten. In den Vortrag von Liedern teilten sich die Tochter des Komponisten, Maria Kaun, und der stimmfrische Bariton M. Ehrlich aus Hamburg. Dr. *Sexauer.*

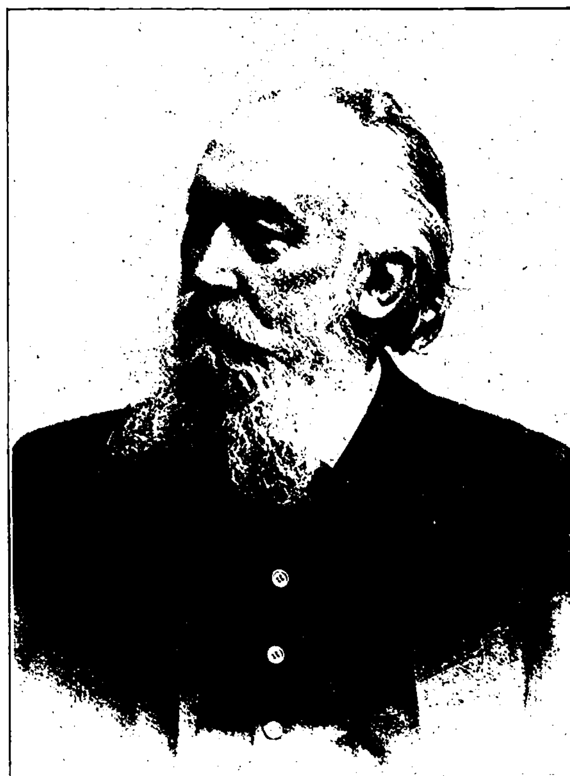
*

Halle a. S. Die beiden Reihen der Sinfoniekonzerte des Stadttheaterorchesters und der Philharmonie sind glänzend zu Ende geführt. In der Philharmonie war die Dresdener Staatskapelle unter Fritz Busch zu Gaste und bot mit Brahms Zweiter Sinfonie, mit Schuberts B dur-Sinfonie und Regers Ballettsuite auserlesene, nach Auffassung und Klangqualität nicht zu überbietende Leistungen. Dr. Georg Göhler führte mit den Berliner Philharmonikern die bisher in Halle noch nicht gehörte sinfonische Dichtung „Don Quixote" von Rich. Strauß (das Cellosolo von Piatigorski glänzend gespielt) vor, um dann mit Edwin Fischer als hinreißendem Solisten Brahms B dur-Klavierkonzert in echt sinfonischer Auswirkung auszulegen. Im letzten Konzert gab es mit der Altenburger Landeskapelle ein gemischtes Programm (u. a. die von Stein herausgegebene B dur-Sinfonie von dem Londoner Bach). Lieselotte Heinlin entzückte wieder mit dem Liebreiz ihres Koloratursopranes. — Generalmusikdirektor Erich Band erwarb sich um die Einführung von Walter Braunfels ein großes Verdienst. Der Kölner Meister stellte sich in dreifacher Eigenschaft vor, als Komponist, als Dirigent und als Pianist. In den folgenden Konzerten bot Erich Band, von dem Stadttheaterorchester glänzend unterstützt, Stephans „Musik für Orchester", Brahms' Serenade D dur und als großartigen Ausklang

Bruckners Choralsinfonie Nr. 5. Anna Hegner, die klassische Geigerin, steuerte das Violinkonzert von Mendelssohn in abgeklärter Auffassung bei. — Unsere Robert-Franz-Singakademie (Leitung Prof. Dr. Alfred Rahlwes) trat mit Neueinstudierungen von Pfitzners „Von deutscher Seele" (Soli: Rose Walter, Hilde Ellger, Anton Maria Topitz, Hermann Schey) und Bachs Johannes-Passion (Soli: Anni Quistorp, Agnes Leydhecker, Robert Bröll, Kurt Griebe, Kurt Wichmann) hervor. Es waren schlechthin ideal vollendete Aufführungen, welche von neuem bestätigten, daß Prof. Rahlwes zu den bedeutendsten deutschen Chordirigenten gehört. Das Stadttheaterorchester wirkte in beiden Fällen als zuverlässige instrumentale Stütze. Der Wiener a cappella-Chor unter Leitung von Prof. Wagner bot Hinreißendes und fand für sein Konzert ein ausverkauftes Haus. Der Pauluskirchenchor trat unter Karl Boyde mit einer sehr achtenswerten Aufführung von Händels „Esther" hervor. Mit einer Passionsvesper brachte sich unser altehrwürdiger Stadtsingchor unter Karl Klanert in Erinnerung. Auf dem Programm standen u. a. Ducis, Palestrina, Ingegneri und von neueren Meistern Arnold Mendelssohn und H. v. Herzogenberg. Der treue Helfer des Chores, Studienrat Oskar Rebling, spielte Bach und Landmann in großartiger Weise. Der Berliner Domchor fand namentlich mit seiner vollendeten Klangkultur und seiner virtuosen Gesangsart ungeteilten Beifall. Das Programm war historisch angelegt und führte von Lasso und Caldara bis in unsere Zeit hinein. Zwei Messen von Bachmann und Haas erweckten großes Interesse. Der Männerchor „Sang und Klang" bot in seinem zweiten Winterkonzert u. a. zwei stimmungsvolle Chorwerke von Othegraven („Die Königskinder" und „Ritter rät dem Knappen dies") und sah sich dabei von der hiesigen, sehr begabten Sopranistin Elfriede Hirte bestens unterstützt. Der Dirigent, Dr. Ludwig Kraus, hat seine Sänger trefflich geschult und hält sie ausgezeichnet in der Hand. Unser Lehrergesangverein setzte sich für eine Vortragsfolge mit neueren Komponisten (Kaun, Taubmann, Joh. Kaspar Schmidt) ein und zeigte sich den gestellten Aufgaben dank sorgfältigster Vorbereitung und überlegener Führung durch Prof. Rahlwes glänzend gewachsen. Solistisch waren mit reichem Erfolge die Pianistin Ilse Jentzsch (Weismann und Wetz), sowie die Mezzosopranistin Amalie Methner (Reuß und Graener) beteiligt. Der Lehrerchor hat mit diesem Konzert seine Führerstellung in Halle wieder großartig bewiesen. — Mit Kammermusik versorgte uns das außergewöhnlich gut eingespielte Prisca-Quartett (Wolfs „Italien. Serenade" wurde stürmisch zur Wiederholung verlangt!) und das hiesige, sich bestens entwickelnde Bohnhardt-Quartett. Ein Streichquartett von Hans Kleemann und das Klavierquintett f moll von A. Rahlwes fanden freudigste Zustimmung, während ein Klavierquintett des jungen Neutöners Herm. Ambrosius wegen schlimmster Anhäufung von atonalen Klängen strikte abgelehnt wurde. Die hiesige Altistin Toni Scholz zeigte mit einem Liederabend, daß sie sich tüchtig weiter entwickelt hat. — In unserer Oper gab es in der letzten Zeit einige bedeutungsvolle Abende. Generalmusikdirektor Erich Band zeigte mit einer Neueinstudierung von Mozarts „Don Giovanni" (mit den Rezitativen von Levi), daß er zu der feinen Geistigkeit und der silbernen Pastellmanier Mozarts die innigsten Beziehungen gefunden hat. Auf der Szene wurde der Belcanto-Stil des Meisters im allgemeinen glücklich getroffen. Ewald Böhmer wird einmal ein ausgezeichneter „Don Juan" werden. Sodann hörten wir in einer Morgenfeier, durch Dr. Leopold Schmidt fein vorbereitet, die Oper „Beatrice und Benedikt" von Berlioz in ausgezeichneter, durch Band einstudierter Aufführung. Auch Mussorgskis „Boris Godunoff" erschien nun auf unserer Bühne, und zwar in einer szenischen und gesanglichen Wiedergabe, welche alles Lob verdient. Kapellmeister Hans Rössert fand hier endlich einmal eine größere Aufgabe und löste dieselbe höchst erfolgreich. In den Hauptpartien waren Fritz Kerzmann als Zar, Eleonore Welff als Marina und unser neuer, äußerst stimmbegabter Heldentenor Rudolf Henze als Dimitri beschäftigt. Das Gastspiel von Theodor Scheidl als Boris hinterließ bedeutende Eindrücke, doch ist ihm unser Kerzmann wenig unterlegen. Zu einem künstlerischen Erlebnis ersten Ranges gestaltete sich die Erstaufführung von Pfitzners „Palestrina". Generalmusikdirektor Band war der Partitur nach jeder Seite hin ein beredter Anwalt und traf den Stil der einzelnen Akte mit außergewöhnlichem Feingefühl. In den Hauptrollen wirkten in geradezu idealer Vollendung Maria Ivogün als Ihgino und Karl Erb als Palestrina. Von den hiesigen Kräften verdienen Charlotte Strempel als Silla und Fritz Kerzmann als Borromeo lobendste Hervorhebung. In den weiteren Aufführungen wirkten Magda Schwelle und Karl Jahn, von denen namentlich die erstere sehr gefiel. In einer Morgenfeier erläuterte Prof. Herm. v. Waltershausen Pfitzners Legende als Ausdruck der kunstphilosophischen Anschauungen des Komponisten. Die Ausführungen verschafften einen intensiven Einblick in das, was Pfitzner Großes in diesem Werke sagen will. *Paul Klanert.*

*

Nürnberg. Die in den vergangenen Jahren so verheißungsvoll einsetzende Heranziehung großer auswärtiger Vokal- und Instrumentalvereinigungen konnte angesichts der steten wirtschaftlichen Kalamitäten leider nicht durchgeführt werden, und so waren wir denn auch in der zweiten Hälfte der diesjährigen musikalischen Veranstaltungen in der Hauptsache auf einheimische Musikpflege angewiesen. War zwar auch hier eine erfreuliche Regsamkeit festzustellen, so fiel doch mit der Lahmlegung des löblichen Beginnens ein wesentlicher, durch Vergleichungsgelegenheiten gegebener Erziehungsfaktor, eine wertvolle Anregung für unser Konzertpublikum fort. Immerhin zeigt sich in dem Bestreben, auch dem Schaffen der neueren Zeit Beachtung zu zollen, daß die Periode der Stagnation mehr und mehr im Schwinden begriffen ist. Nur der einheimischen musikalischen Produktion steht man hier merkwürdig fremd gegenüber. München, das kürzlich erst eine stattliche Anzahl seiner eigenen Komponisten in weitgehendstem Maße zu Worte kommen ließ, könnte auch in dieser Hinsicht als nachahmenswertes Beispiel dienen. — Von den nennenswerten musikalischen Ereignissen der letzten Monate interessierte u. a. besonders der letzte (Beethoven-)Abend des Philharmonischen Vereins, den Ferdinand Wagner leitete. Es war ein voller Erfolg des mittlerweile bedeutend herangereiften ausgezeichneten Dirigenten. Havemann als Solist des Abends konnte — trotz herrlicher Momente — seine Meisterschaft infolge gesundheitlicher Störung nicht ganz in der gewohnten Weise entfalten. Das Busch-Trio sowohl wie das Busch-Quartett spendete innerhalb des Privatmusikvereins wieder auserlesene Kunst. In einem städtischen Sinfoniekonzert wußte Hermann Zilcher als Komponist (2. Sinfonie), Dirigent und Pianist (Mozart-Konzert c moll) stark zu fesseln. Diese unter Scharrers Leitung stehenden Konzerte erfreuten sich regen Zuspruchs, namentlich der letzte Abend, dem Karl Flesch mit der wundersam vertieften Auslegung des Beethoven-Violinkonzertes seine Bedeutung gab. Auch der Nürnberger Violinist Karl Seifert überzeugte hier wieder von seiner aufsteigenden Künstlerschaft. In einem Volkskonzert machte uns das Nürnberger Streichquartett mit Scharrers wertvollem „Scherzando" (Uraufführung) und Jos. Haas' sonnigem A dur-Quartett bekannt. Die beiden hiesigen bewährten Künstler Kühne (Cello) und Krug (Klavier) hatten mit den von auswärts



Julius Stockhausen
(Text s. u. „Gedenktage")

geholten Partnern. Else Hennig (Klavier) und G. Menge (Violine) eine glückliche Wahl getroffen. Zu gemeinsamem hochwertigen Musizieren hatten sich ferner Horvath (Violine) und Nemeskei (Klavier) (letzterer gab auch einen gut gelungenen eigenen Klavierabend) und Walter Körner (Klavier) mit Anita Portner (Violine) zusammengefunden. Den letzteren beiden Künstlern sei die würdige Feier Regers unvergessen. Hervorragende Eindrücke vermittelten unsere beiden einheimischen Pianistinnen M. Kahl-Decker (Beethoven-Abend) und Hedwig Fritton. Letztere erwies sich als ausgezeichnete Interpretin neuzeitlicher Musik. Schließlich verdienen noch von hiesigen, neuerdings hervorgetretenen Solisten lobende Erwähnung: Bernd Huppertz (Cello), Anton Seith (Bariton), Udo Hußla (Bariton) und das Ehepaar Mitterer (Bariton und Sopran — Lena Wagner). Die Bekanntschaft eines unserer ersten deutschen Organisten, des Leipzigers Günther Ramin, hatten wir Otto Döbereiner, dem Leiter eines Händel-Abends, zu danken, während Anton Hardörfer sich um die Einführung der Stuttgarter Altistin Martha Fuchs verdient machte. Sehr lebhaften Beifall fanden innerhalb der Vereinigung „Kunst dem Volke" (unter dem hochstrebenden Dirigenten Bernh. Bischof) die Orchesterlieder des hiesigen Alfons Stier (Solistin: Klara Ziegler). Auch die Münchner Pianistin Philippine Schick errang sich hier mit eigenen Liedern — gesungen von dem stimmprächtigen Frankfurter Johannes Willy — und als Interpretin eines uraufgeführten Variationswerkes von E. Rhode schönen Erfolg. Von den Chorvereinigungen wären noch zu erwähnen: der Hardörfer-Chor (Chorlieder des 19. Jahrhunderts) und der unter demselben Dirigenten stehende Fürther Lehrergesangverein (einige wenig bekannte Beethoven-Werke), der Dorner-Verein (prächtige Aufführung der Johannes-Passion). Die Elfer (C. Demmer: Schubert-Abend), der Nürnberger Lehrergesangverein (Binder: Volksliederabend) und der neu gegründete a cappella-Chor unter W. Esike, der sich sehr gut einführte. Das städtische Konservatorium brachte in seinen öffentlichen Aufführungen Beweise emsiger Arbeit. Ebenso konnte die Gesang- und Instrumentalschule von Peter Gras (Solistin: Ruth Gras-Ubrich) in einer konzertalen „Manfred"- und „Euryanthe"-Aufführung beredtes Zeugnis von erfolgreichen Werken geben. — Die Höhepunkte unserer Opernaufführungen bildeten Händels „Julius Cäsar", ferner Parsifal, Tristan, Zauberflöte, Elektra, Butterfly. Der unzulänglichen Szenerie des „Parsifal" standen die trefflichen Wildermann-Bilder der „Zauberflöte" gegenüber. Die grandiose „Elektra"-Aufführung (Sophie Wolf, Fr. Loeffler-Scheyer, Fr. Triemann-Rau, Ad. Harbich, Dirigent: Wetzelsberger) bewies ganz besonders eindringlich die derzeitige Leistungsfähigkeit unserer Bühne. Webers Andenken wird durch einige seiner Werke zurzeit in würdiger Weise gefeiert. Leider verlieren wir mit Ablauf der Spielzeit unsern vortrefflichen lyrischen Tenor Karl Hauß (an die Berliner Staatsoper). Im „Boccaccio" und der „Schönen Helena" erlebte man zwei einwandfreie Aufführungen der Operette. *Erich Rhode.*

*

Zürich. Mit einem Extra-(Wohltätigkeits-)Konzert schloß am 31. Mai die offizielle Konzertsaison; das Programm war zwar Weber gewidmet, aber von einer eigentlichen Gedenkfeier hatte man abgesehen. Man könnte finden, der Komponist des „Freischütz" hätte etwas mehr verdient, als eine höfliche Verbeugung. Im übrigen waren die Programme, sowohl der Sinfoniekonzerte wie der Kammermusikaufführungen, weniger mit neuen Werken besetzt als in den letzten Wintern, vielleicht aus Rücksicht auf das Vierte Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, welches im Juni bevorsteht. Immerhin spielte Alma Moodie das Violinkonzert von Krenek; ihre fabelhafte Leistung, unbeirrt im eigensinnigen Gegeneinander von Solo- und Tutti, sei vorbehaltlos anerkannt; aber werden wir es dahin bringen, den Zwiespalt der Stimmen je als Zusammenklang zu empfinden? — Der Karfreitag brachte mit der Matthäus-Passion des Gemischten Chors eine Neuerung: die strichlose Wiedergabe des Werkes in zwei Konzerten am gleichen Tage, nachmittags und abends. Durch die zweistündige Erfrischungspause, für alle Beteiligten dringend nötig, hat uns aber „die Erde wieder" und wir bleiben endgültig flügellahm. In der Wiedergabe herrschte die Einförmigkeit des Kolossalen. Wenn Völker in empörter Klage doppelchörig, unübersehbar, vor unserem inneren Auge dahinwallen, ist die herrliche Wucht unseres Gemischten Chors am Platz. Die Volkschöre der eigentlichen Handlung, die Stimmen der Priester, die Choräle vertrügen eine kleine Herabminderung der klanglichen Gewalt. Ausdauernde Solisten waren Louis van Tulder (Evangelist), Sidney Biden (Christus), Mia Peltenburg und Ilona Durigo. — Das zweite Konzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Zürich, setzte sich genau genommen für „Neue" von gestern ein (Mahler, Schönberg und Debussy). Debussys „Trois Ballades de François Villon", von Louise Debonte aus Straßburg sehr gewinnend vorgetragen, deuten sogar, und nicht zu ihrem Schaden, eher rückwärts. Schönbergs „Fünf Orchesterstücke" Op. 16 (erste Fassung) nehmen Belanglosigkeiten übermäßig wichtig. Schon vor der „Peripetie" (Nr. 4) schwingt man unwillkürlich um vom Erhabenen ins Lächerliche. Hermann Scherchen, der mit dem unter seiner Führung bewundernswert arbeitenden Winterthurer Stadtorchester dieses Konzert verwirklichte, ergriff vom Podium aus das Wort, um dem Publikum das Zustandekommen des dritten Stückes: „Farben" nach Schönbergschen Mitteilungen zu erläutern. Das Schauen von Klängen ist immer eine Art Rückübersetzung und dann besonders aussichtslos, wenn die Uebersetzung in Klänge — hier des irisierenden Farbenspiels auf einer Wasserfläche — mit wachem Verstande gemacht wurde. Das Konzert endete mit Arthur Honeggers „Chant de joie" pour Orchestre. Hier reißt echte Jugendlichkeit mit, obwohl im Freudensang ein leichter Unterton wie Schadenfreude mitschwingt. — Die Oper klang mit einer Mozart-Woche aus (Entführung, Zauberflöte, Figaro, Don Juan). Außer Felicie Hüni-Mihacek hatte man dazu die früheren Mitglieder unseres Stadttheaters, Margarete Bäumer und Ventur Singer herberufen. Weiter zurück liegt eine Aufführung der „Alkestis" von Gluck, nach der italienischen Urfassung von 1767 bearbeitet von Hermann Abert. Die Aufführung war ein Probegastspiel für den seither verpflichteten Spielleiter Alois Hofmann und wurde musikalisch von Kapellmeister Max Conrad geführt. Der Eindruck war unvergleichlich; man stand durchaus unter dem Banne religiösen Geschehens. „Schirin und Gertraude" von Gräner hat enttäuscht; die Dichtung von Ernst Hardt dürfte daran schuld sein. Eine „heitere Oper" lebt nicht drei Akte lang von einigen scherzhaften Szenen und blutleeren Gestalten, seien sie noch so anmutig anzusehen, noch so liebenswürdig hin und her geschoben. Hier fehlt der Musik der richtige Nährboden. Singstimmen und Orchester sind auf das feinste behandelt, die Einzelheiten ordnen sich gefällig ins Ganze, kein vorlauter Ton verletzt den anfangs festgelegten Stil, aber ein Letztes fehlt auch der Musik: der lebendige Odem. — Ausnahmsweise sei von der Operette die Rede, denn es handelt sich um eine Uraufführung. Dem Libretto zu „knock out", das von einem zürcherischen Journalisten stammen soll, behandelt, leider nicht in allen Teilen gleich geschickt, einen guten Einfall. Dem nur Faustmenschen und Meisterboxer wird die Ueberlegenheit des körperlich nicht untüchtigen Hirnmenschen gegenübergestellt. Der Geistmann macht den Muskelmann „knock out"; der Sieger wird dann seinerseits „knock out" — im Liebestrutzkampf durch die schöne Gegnerin. Die Musik von Michael Sußmann sinkt nirgends ins Gewöhnliche herab und gipfelt in einem Quartett, das sich neben den besten Verspottungen der konventionellen Opernschablone hören lassen darf. Gewiß, gerade die Hauptpersonen sind etwas bläßlich ausgefallen, trotzdem ließe sich bei schmissigerer Wiedergabe vieles verbessern. Marie Smeikal, unser in allen Fächern verwendbarer, überall rettend einspringender Charaktersopran, errang sich in der sehr hauptsächlichen Nebenrolle einer alten, in den Meisterboxer vernarrten und ihn als Ehemann „knock out" machenden Amerikanerin einen Sondererfolg. *Anna Roner.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Wilhelm Kienzl: Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes. J. Engelhorns Nachfolger in Stuttgart. 1926.

In einer Ausstattung, die eine wahre Augenweide ist, bietet der bekannte Verlag die Lebenserinnerungen eines Künstlers, den wir alle schätzen und lieben. Hat sich doch der Komponist des Evangelimanns einen sichern Platz in unsern Herzen gewonnen, nicht bloß mit dieser einen Oper, sondern mit genug andern Werken. Man staunt, wenn man seiner Lebenswanderung folgt, über die Fülle des Durchlebten, des ernst Erschauten. Da sich Kienzl früh für Wagner begeisterte, kam er mit dem Meister selber in mannigfache Berührung. Wir erfahren manche Einzelheit, so Wagners Vorliebe für die fünfstimmige b moll-Fuge, des Wohltemperierten Klaviers. Jener leidenschaftliche Ausbruch, der über Kienzl erging, erklärt sich einerseits durch Josef Rubinsteins Ohrenbläserei, andererseits durch die damalige äußerst gespannte musikalische Lage; die Gerechtigkeit, die wir jetzt austeilen, ist keine Kunst: damals ging es hart auf hart. Besonders bemerkenswert sind die Urteile über gewisse Aufführungen Wagnerscher Werke, die Kienzl im Ausland hörte. Dankenswert

bleiben die Feststellungen über Emilie Heim in Zürich. Zum Bilde Hanslocks steuert die Prüfungsgeschichte S. 69/70 Züge von überwältigender Komik bei.

Aus Kienzls Erzählungsweise gewinnt man den Eindruck, daß sie sachlich rein getönt wie unsachlich gefärbt ist. Deshalb eröffnet das umfangreiche Buch zugleich mit dem Reize des Selbstbekenntnisses eine ergiebige Quelle musikgeschichtlicher Belehrung. Anschaulich trifft uns z. B. der Idealismus des Beethoven-Verehrers Mortier de Fontaine entgegen. Als Pianist und Lehrer muß er etwas Ursprüngliches gehabt haben: Die Heranbildung des Gesangtons auf dem Klavier durch Spielen von Liedern, die der Lehrer am andern Instrumente begleitet, ist einzig! Auch hervorragende Männer anderer Gebiete ziehen an uns vorüber; so Peter Rosegger, mit dem Kienzl wie Friedrich von Hausegger eng befreundet war; oder der urwüchsige Rudi Falb. Zahlreiche Briefstellen beleben die Darstellung und geben ihr urkundliches Gepräge. Der Bericht über die eigenen Werke ist in besonderem Zusammenhang verwiesen; niemals wird der Verfasser sonst mit ihnen vordringlich. Ein ausführliches Werkverzeichnis, zu dem sich auch viele Bearbeitungen gesellen (Auszüge in der Universal-Edition!), vervollständigt den Teil, der vom eigenen Schaffen handelt. Erinnert sei auch an die schriftstellerischen Werke Kienzls, z.B. sein charaktervoll durchgeführtes Wagner-Buch (Sammlung: Weltgeschichte in Charakterbildern; München, Kirchheim, 1904; reich illustriert). Nun möge Kienzl als Vertreter idealen Sinns vom alten Schlag mit seinen Erinnerungen Eindruck machen und Einfluß gewinnen auf alle Heranwachsenden und Emporstrebenden! Dr. *K. Grunsky.*

Musikalien

Friedr. Weiser, Op. 12: Konzertduett für 2 Violinen. Selbstverlag. Druck: Breitkopf & Härtel.

Das vorliegende Duett für 2 Violinen des noch jungen Brünner Komponisten ist ein sehr tüchtig gearbeitetes Werk, das sich durchaus über die übliche Literatur dieser Gattung erhebt. Da Fingersatz und Phrasierung genau bezeichnet sind, so ist es ebenfalls für den Unterricht sehr geeignet und wird beim häuslichen Musizieren Freude machen. *A. K.*

*

Robert Kahn: Vier feierliche Gesänge für einstimmigen Chor mit Klavier, Orgel oder Harmonium. Verlag N. Simrock.

Der Gedanke, den alten Choral — der sich mit einigen Ausnahmen uns immer mehr entfremdet — durch lebenswarme Gesänge bei Schulandachten oder anderen festlichen Stunden zu ersetzen, findet durch die Einführung dieser melodieerfüllten, klangschönen Vokalschöpfungen eine sehr glückliche Lösung. Die Sprache ist edel und von starkem Ausdruck, der Klavier-, bezw. Orgelsatz technisch vollendet. Der Sprachschatz des Komponisten weist nun allerdings auch schon wieder auf eine etwas zurückliegende Zeit, doch da er uns wirklich etwas zu sagen hat, fällt das weniger ins Gewicht.

*

Romanze (A dur) für Violine und Klavier von Alexander Tcherepnine. Verlag N. Simrock.

Toccata No. 2 (g moll) für Klavier, Op. 20 von Alexander Tcherepnine. Ebenda.

Canzona für Klavier, Op. 28 von Alexander Tcherepnine. Ebenda.

In der Romanze besticht die melodische Linienschönheit des Violinparts. In dem teils linear verlaufenden, teils durch Akkordbrechungen gekennzeichneten, von Pizzicato-Bässen begleiteten Klaviersatz fesselt modulatorischer Reichtum. Wesentlich komplizierter in ihrem gedanklichen und satztechnischen Gehalt sind die beiden anderen Stücke. Fehlen kompakte Akkordbildungen in der Romanze ganz, so treten sie auch hier nur vereinzelt auf. Die seltsam dissonante und querständige Akkordik der Toccata berührt zunächst fremdartig und kann erst bei tieferem Eindringen zur Erkenntnis ihres doch unbedingten Wertes führen: Die weiten Intervallenschritte und das bis zum Prestissimo gesteigerte Tempo setzen eine vollendete Technik voraus. Der Umfang des Klaviers wird auch in der Canzona so weitgehendst ausgenutzt, der Abstand zwischen rechter und linker Hand ist — im Mittelteil — derartig weit, daß diese hier entstehende Leere des Klanges sich wohl nur dadurch erklären läßt, daß eben eine besondere Klangwirkung erreicht werden sollte. Problematisch bleibt die Stelle trotz alledem. In den beiden Klavierwerken steckt viel rhythmische Triebkraft. *Erich Rhode.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die Uraufführung von „Cardillac", der neuen Oper von Paul *Hindemith,* findet Anfang November an der Staatsoper in *Dresden* statt. Weitere Aufführungen folgen darauf zunächst in Wiesbaden, München und Köln. Bisher haben etwa 20 Bühnen die Oper für die nächste Spielzeit zur Aufführung vorgesehen.

— Das Reuß. Theater in *Gera* hat die Oper „La vida breve" von M. *de Falla* zur deutschen Uraufführung erworben.

— Der diesjährige *Tag für Denkmalspflege und Heimatschutz,* der vom 20.—22. September in *Breslau* stattfindet, bringt in seiner Eröffnungssitzung als Hauptverhandlungsgegenstand zum ersten Male auch einen musikalischen und musikgeschichtlichen: „Die Orgel als Kunstdenkmal".

— Eine Bearbeitung der Suite von Franz *Schreker* „Der Geburtstag der Infantin" wird in der nächsten Spielzeit unter dem Namen „Spanisches Fest" in der *Berliner* Staatsoper zur Uraufführung kommen.

— Auf der *Zoppoter* Waldbühne soll in der Zeit vom 1. bis zum 5. August Lohengrin unter der Leitung von Max v. *Schillings* aufgeführt werden.

— Carl Maria v. *Webers* Oper „Preziosa", die seit Jahrzehnten nicht mehr zur Aufführung gelangte, hat jetzt eine durchgreifende Neugestaltung erfahren. Otto *Zoff* hat auf der Grundlage von Cervantes' Novelle ein neues Buch verfaßt und Michael v. *Zadora* für den erweiterten Text die vorhandene Musik durch Hinzufügung anderer Kompositionen Webers ergänzt und bearbeitet. „Preziosa" wird in dieser neuen Fassung zum Herbst an einer ganzen Anzahl deutscher Bühnen aufgeführt werden.

— Das Landestheater *Braunschweig* (Intendant Dr. Ludwig Neubeck) erwarb zur Uraufführung für die nächste Spielzeit den „König Porus" von G. F. *Händel* (in der Bearbeitung von Prof. Hans Dütschke-Berlin) und die zweiaktige Ballettoper „Das Echo von Wilhelmstal" von Franz *Mikorey.*

— Das Stadttheater in Halle sieht unter Operndirektor Band für die nächste Spielzeit folgende Erstaufführungen vor: „Acis und Galatea" von *Händel* (szenisch), „Turandot" von *Busoni,* „Cardillac" von *Hindemith* und *Verdis* Falstaff.

— Manfred *Gurlitts* „Wozzeck" wurde vom Stadttheater *Mainz* angenommen.

— Das Opernhaus *Hannover* hat die neue Oper von Joseph Gustav *Mraczek* „Dürers Bild" (Text von A. Ostermann nach einer Novelle von Ginskey) zur Uraufführung angenommen.

— Alexander *Laszlo* (München) wurde von der städtischen Oper *Berlin* für Aufführungen der Farblichtmusik anfangs November verpflichtet.

— Der Lehrergesangverein Dortmund, der soeben von seiner Konzertreise nach Frankfurt a. M., Wiesbaden und Bad Ems zurückgekehrt ist, hatte unter Leitung von Kapellmeister Hermann *Dettinger* mit Chören von Baußnern, Buck, Kaun, Neumann und Reger außergewöhnliche Erfolge bei Presse und Publikum zu verzeichnen.

— Einen Bruckner-Einführungskursus veranstaltete in den letzten Monaten Kapellmeister Fritz *Müller-Rehrmann* in München. Es wurden hiebei alle neun Sinfonien des Meisters in geschlossener Folge stilistisch und thematisch erläutert und in den verfügbaren vierhändigen Bearbeitungen für 1—2 Klaviere zum Vortrag gebracht. Zum Teil erfolgte diese Wiedergabe auch aus den Manuskript-Bearbeitungen für zwei Klaviere von Dr. Karl *Grunsky.*

— Emil *Bohnkes* Cello-Solosonate wurde von Edmund Kurtz in einem Pariser Konzert zur Aufführung gebracht.

— Stücke aus *Korngolds* Suite „Viel Lärmen um Nichts" kamen unter Rudolf *Nilius* in Paris mit großem Erfolg zur Aufführung.

— Adele *Reißenberger-Umling,* die siebenbürgische Konzertsängerin, brachte bei einer Konzerttournée durch die großen Städte Rumäniens Lieder von Max *Albrecht* (Dresden), Hermann *Ambrosius* (Leipzig), sowie Ernst *Mattiesen* (München) mit großem Erfolge zur Erstaufführung.

— Der aus Graz stammende Komponist Otte *Siegl* wurde zum städtischen Musikdirektor in Paderborn ernannt.

— Konzertmeister Wilh. *Freund* ist als Erster Kapellmeister vom Herbst ab an das *Hamburger* Stadttheater verpflichtet worden.

— Emil *Bohnke* ist als Nachfolger von Oskar Fried vom Berliner Sinfonieorchester als ständiger Dirigent verpflichtet worden.

— Als Nachfolger Kapellmeister Nettstraeters wurde Ludwig *Leschetizky* (Chemnitz) als leitender Erster Kapellmeister an das Stadttheater Königsberg berufen.

— Franz von *Hoesslin* wird bei den Bayreuther Festspielen 1927 als Dirigent mitwirken.

UNTERRICHTSWESEN

— Bei der am 18. und 19. Juni zum erstenmal abgehaltenen Reifeprüfung an der *Württ. Hochschule für Musik* in *Stuttgart* erhielt Paul *Schotte* (Klavierklasse: Prof. von Besele) das Reifezeugnis.

— Die mit dem Aufblühen des *Augsburger Konservatoriums* in den Sologesangklassen eingetretene Steigerung des Besuches hat zur Errichtung einer Opernschule geführt, zu deren Leiter der Augsburger Stadtrat auf Vorschlag des Direktors Prof. H. K. Schmid den Münchner Gesangmeister, Kapellmeister Anton *Schlosser*, berufen hat.

— Anläßlich des Staatsexamens der Städt. *Akademie für Tonkunst* in *Darmstadt* wurde zum erstenmal eine Gehörprüfung nach dem Lehrgang von Fräulein Th. *Fetzer*, Lehrerin an der Württ. Hochschule für Musik, vorgenommen. Die Prüfung zeitigte so günstige Resultate, daß das Fach der Gehörbildung „nach dem Lehrgang von Fräulein Fetzer" offiziell in den Lehrplan der Darmstädter Akademie aufgenommen wurde.

— Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstraße 120, und das Hessische Landesamt für das Bildungswesen veranstalten die fünfte Reichsschulmusikwoche vom 11.—16. Oktober 1926 in Darmstadt. Neben Referaten bedeutender Schulmänner und Musikpädagogen über den Musikunterricht in der Volksschule wird auch das Verhältnis des Musiklehrers zum Chorgesangwesen und zur Kirchenmusik behandelt.

GEDENKTAGE

— Auf den 22. Juli fällt der Geburtstag von Julius *Stockhausen*, dem einst berühmten Sänger und Gesangspädagogen. Stockhausen war der Sohn eines Musikers und hatte seine gesangliche Ausbildung am Pariser Konservatorium und bei Manuel Garcia gemacht. Als Konzertsänger ist er rasch zu Berühmtheit gelangt, namentlich auch durch den stilvollen Vortrag deutscher Lieder, was für damals nicht selbstverständlich war. Besonders warm ist er für Brahms eingetreten. Aber nicht nur als Sänger, sondern auch als Dirigent und Chorleiter, so in Hamburg und Berlin, hat sich der vielseitig Gebildete betätigt. Später lebte er als Gesangspädagoge in Frankfurt a. M., zunächst als Lehrer am Hochschen Konservatorium, dann als Leiter einer eigenen Gesangsschule. Eine bekannte Gesangsunterrichtsmethode trägt seinen Namen.

— Die einst bekannte und viel gefeierte Sängerin Wally *Schauseil* (Köln) beging Ende Mai d. J. ihr 50jähriges Künstlerjubiläum, umgeben von zahlreichen Schülerinnen und Freunden. Als Meisterin des „bel canto" ist W. Schauseil eine der bedeutendsten Persönlichkeiten und genießt mit Recht größtes Vertrauen vieler jetzt konzertierenden Sänger und Sängerinnen, denen sie mit staunenswerter Frische und Liebe zur Sache immer noch von ihrem so reichen Können mitgibt.

— Der Harfenist Otto *Müller* beging am 12. Juni das 25jährige Jubiläum als Vorsitzender des Berliner Philharmonischen Orchesters.

— Die englische Musikzeitschrift „The Musical Times" (gegr. 1844) gab am 1. Juni d. J. ihre 1000. Nummer heraus.

TODESNACHRICHTEN

— Ende Mai ist Professor Hans *Koeßler* im 72. Lebensjahr gestorben. K. war 1853 in der Oberpfalz geboren und ein naher Verwandter Max Regers. Seine musikalische Ausbildung hatte er bei Rheinberger und Franz Wüllner erhalten. Lange Jahre war er in Budapest mit großem Erfolg als Kompositionslehrer tätig; zu seinen dortigen Schülern gehören u. a. Dohnanyi, Bartok und Lendvai. Er hat eine Reihe zum Teil noch unveröffentlichter Kompositionen hinterlassen, die überall den vortrefflichen Musiker dokumentieren.

— In Bremen starb am 15. Juni im Alter von 73 Jahren der bekannte Geigenvirtuose und -pädagoge Ernst *Skalitzky*. In Prag geboren, war er Schüler des dortigen Konservatoriums und in Berlin von Joseph Joachim. Seine Tätigkeit in Bremen datiert seit 1879, zunächst als Konzertmeister, später als geschätzter Lehrer.

— In München starb, 73 Jahre alt, Prof. Berthold *Kellermann*, der geschätzte Pianist, Dirigent und Musikpädagoge an der Akademie der Tonkunst. In Nürnberg geboren, genoß er in den Sommermonaten 1873—78 den Unterricht Franz Liszts in Weimar, für dessen Schaffen er sich später mit aller Hingabe einsetzte und dessen Einfluß zeitlebens für ihn bestimmend war. Kellermann hinterläßt einen großen Schülerkreis, der seinen Hingang aufrichtig betrauert.

— Am 21. Juni starb Prof. Richard *Sternfeld*, Dozent für Geschichte an der Universität Berlin. Der Verstorbene war 1858 in Königsberg geboren, befaßte sich neben seinem Lehramt ernsthaft mit Musik und ist besonders als bekannter Vorkämpfer für Richard Wagner in zahlreichen Vorträgen, Aufsätzen und Büchern hervorgetreten.

— In Frankfurt a. M. ist die früher in München wohnende Klavier- und Gesangskünstlerin Emma *Hertrich* gestorben. Nach dem Tode ihres Gatten übte Emma Hertrich ihre Kunst wieder aus und wußte sich durch ihr Klavierspiel und ihre Gesangsvorträge einen großen Kreis von Bewunderern zu erwerben. Emma Hertrich war eine Schülerin Liszts, Hans v. Bülows und Theodor Leschetizkys.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In *Wien* wird der Redoutensaal in der Hofburg, der den Kammerspielen des Operntheaters mehrere Jahre lang gedient hat, am Ende der diesjährigen Spielzeit als Theater geschlossen werden, da die Kasseneingänge nicht einmal die Regiekosten gedeckt haben.

— Das *Musikgeschichtliche Museum Heyer* in *Köln*, das eine reichhaltige Sammlung von wertvollen Musikerhandschriften aus alter und neuer Zeit und von Musikinstrumenten umfaßt, ist von der Stadt Leipzig in Verbindung mit dem sächsischen Staat angekauft worden.

— Der Rat der Stadt *Leipzig* hat beschlossen, zu Ehren von Richard Strauß den Platz am Albertpark am Musikpavillon *Richard-Strauß-Platz* zu benennen. Der Leipziger Bildhauer Andreas wurde beauftragt, einen figürlich geschmückten Stein mit der Inschrift: „Richard-Strauß-Platz" auf den Platz zu setzen.

— In *Florenz* wurde vor einiger Zeit ein *Musikhistorisches Museum* eröffnet. Es enthält eine Instrumentensammlung, deren Grundstock die von dem Großherzog Ferdinand II. zusammengebrachte, seit 1716 von Bartolommeo Cristofori verwaltete mediceische Sammlung bildet. Unter den bibliothekarischen Schätzen finden sich Codices des 15. und 16. Jahrhunderts, ein Stabat mater von Scarlatti, Handschriften von Monteverdi, Cherubini, Rossini, Donizetti und Verdi.

— Die *Sammlung* des *Beethoven-Hauses* in *Bonn* ist um eine bedeutsame musikalische Handschrift bereichert worden. Es handelt sich um Entwürfe *Beethovens* zu dem zweiten ungedruckten Violinkonzert in B dur.

— Die *Oper* in *Graz* mußte wegen Mangel an Besuch geschlossen werden.

— Der *„Verband Deutscher Musikkritiker"* hat im Anschluß an das Deutsche Tonkünstlerfest in Chemnitz seine 11. Hauptversammlung abgehalten, die einen sehr anregenden und fruchtbaren Verlauf nahm. Anschließend an einen Vortrag des Ersten Vorsitzenden Prof. Dr. Hermann Springer (Berlin) „Zur Ethik und Technik der musikkritischen Arbeit" wurden zwei Entschließungen gefaßt, die auch die breitere Oeffentlichkeit interessieren dürften. Sie lauten: 1. „Die Hauptversammlung des V. D. M. mißbilligt die Besprechung von Generalproben, gleichviel ob es sich um Werk, Aufführung oder um äußere Vorkommnisse handelt, und erwartet von den Mitgliedern, daß sie etwaigen Wünschen der Hauptschriftleitungen oder der Verlage entgegentreten." 2. „Die Hauptversammlung des V. D. M. ist der Ansicht, daß die Verbreitung musikkritischer Aeußerungen durch Korrespondenzbüros nicht dem Sinne der Kritik entspricht. Es ist daher darauf hinzuwirken, daß die Redaktionen bei wichtigen musikalischen Ereignissen sich einer individuellen, sachkundigen Berichterstattung bedienen."

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



Georg Friedr. Händel

NEUE MUSIK-ZEITUNG
47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 21

Die Eignungsprüfung des Musikers vom charakterologischen Standpunkt / Von Hugo Seling

Motto: Der Charakter ist das Schicksal des Menschen. Heraklit.

Anläßlich einer Buchbesprechung in dieser Zeitschrift habe ich die Anschauung geäußert: „Psychotechnische Untersuchungsmethoden zur überzeugenden Feststellung musikberuflicher Eignung bleiben der Zukunft vorbehalten, und man wird nicht daran vorbeigehen können, charakterologische, ja rassische Voraussetzungen in Rechnung zu ziehen." Zur näheren Begründung dieses noch ungewöhnlichen Gedankens wollen wir heute eine Strecke Wegs mit der wissenschaftlichen Charakterologie gehen, jener Lehre von der Gesamtdeutung des seelischen Menschen, welche dem zerpflückenden Unterfangen der älteren Psychologie immer mehr und mehr Boden entzogen hat. Thema und Rahmen unserer Untersuchung begrenzen die Gefolgschaft. So bestechend es wäre, den oftmals gegebenen Zusammenhängen mit anderen Kunstberufen nachzuspüren, so darf uns heute nur die Eignungsfrage des Musikers beschäftigen. Ueberdies obliegt uns noch, einer allfälligen Mißdeutung vorzubauen, welche aus dem Terminus „Psychotechnik" entstehen könnte. Nichts liegt uns ferner, als den grobsinnlichen Reaktionsmethoden, welche unter dieser Bezeichnung populär geworden sind und deren Entdecker mit Befunden an der Seelenperipherie ihr Auslangen finden, das Wort zu sprechen. Was wir mit unserer Anregung erreichen wollen, ist ungefähr das Gegenteil davon: Wir wollen auf den außer acht gelassenen *Tiefenblick* weisen, der, das *Grundwesen* eines Menschen erfassend, in Fragen der Berufseignung entscheiden sollte. Dem Forscher auf dem Gebiet der Charaktergestaltung geht es aber ähnlich wie dem Dichter bei der Teilung der Erde. Die besten Worte sind weggegeben, das heißt, sie tragen nicht mehr den ursprünglichen Sinn, sondern kennzeichnen vielmehr Methoden, die sich einseitig daraus entwickelt haben. Wir werden uns daher im weiteren Verlauf jener neuen und eindeutigen Begriffsprägung mit Vorteil bedienen, welche der Münchener Hochschullehrer Prof. A. Pfänder, ein überragender Kopf neuerer phychologischer Einstellung, in unübertrefflicher Feinheit geschaffen hat, wobei freilich das Wagnis nicht zu umgehen ist, die in dessen großkonzipierter Arbeit (Grundprobleme der Charakterologie, Pan-Verlag) niedergelegten Gedanken *auszugsweise* wiederzugeben. Ist es auch nicht leicht, wissenschaftliche Erkenntnisse in kurzen Worten darzulegen, und beengt auch das Format unserer eigenen Ausführungen, so soll im Folgenden dennoch der Versuch unternommen werden, zu überzeugen, daß berufliche Aussichten, vor allem im Sinne beglückender Selbsterfüllung, nur dort vorhanden sind, wo der *Grundcharakter mit der musikberuflichen Tätigkeit in Uebereinstimmung steht.*

Vor allem: Was haben wir unter dem Grundcharakter zu verstehen?

Der Mensch, wie er sich in den verschiedenen Lebensabschnitten zeigt und unter bestimmten Umständen verhält, ist durchaus nicht immer das Spiegelbild von dem, was er *im Grunde* ist. Nicht nur, daß er sich in den verschiedenen Altersperioden anders erweist, sind auch vorübergehende Züge aus zeitweiligen Beeinflussungsmomenten zu beobachten. Würde man aus dem Gehaben eines Menschen voreilig auf den Grundcharakter schließen, wie es im Familienleben, ja selbst im Gerichtssaal nur allzu oft geschieht, so ist ein Fehlschluß kaum zu vermeiden. Aber auch, wenn man unter Berücksichtigung längerer Zeitstrecken sich ein Urteil bilden soll, wie ein Individuum in seiner Charaktergrundlage tatsächlich ist, ergeben sich noch viele Schwierigkeiten, in der Hauptsache deswegen, weil jedem Menschen *unechte Züge* anhaften können. Denn ist es auch ein wahres Kunststück die übliche Redensart vom „aus der Haut fahren" zu verwirklichen, nichts hindert uns sich eine oder auch mehrere Häute zu überziehen, und wie so manches im Seelischen geschieht dies so unmerklich und oft auch ungewollt, daß der Betroffene selbst nichts davon weiß, wie sein Grundgestein von fremden Schichten überlagert ist. Endlich kann ein Mensch Züge besitzen, die wohl auf seinem Stamme wachsen, aber dennoch *nicht wurzelständig* sind. Diese immerhin echten, aber nur *zur zweiten Natur* gewordenen Züge bezeichnet Pfänder als *aufgepfropfte.* Das Charakterbild, welches der Beobachter also vorerst wahrnimmt, nennt Pfänder den *empirischen* Charakter. Unter dem *Grundcharakter* müssen wir uns hingegen die in der Tiefe gelagerte, unveränderliche Wesensart vorstellen, welche abseits von Entwicklungsperioden, unbeeinflußt vom Gesundheitszustand, unbeeinflußt auch von der Umgebung jeden zum ureigenen Individuum stempelt.

Pfänder geht aber noch ein Stück weiter, wenn er sich gegen die übliche Auffassung wendet, alle leiblichen und seelischen Kräfte, Anlagen und Fähigkeiten, mit

denen ein Mensch geboren wird, als zu seinem Grundwesen gehörend, anzusehn. Viele dieser Eigenschaften sind Zugaben, bloße Ausstattungen für das Leben und oft von zweifelhaftem Wert, da ihre Ausbildung der vollen Ausprägung des Grundcharakters hinderlich ist. Dieser tiefschürfende Gedankengang, den Pfänder in dem Satze zusammenfaßt: „Der Grundcharakter ist nicht der Gesamtheit der ursprünglichen Dispositionen gleichzusetzen", soll der Ausgangspunkt unserer Arbeit sein.

Nach allem ist der Fall nicht nur möglich, sondern weit häufiger, als man glauben möchte, nämlich: Daß musikalische Fähigkeiten, z. B. technische Begabung, einem Menschen in bedeutendem Ausmaße als *Ausstattung* zufallen können, dessen *Grundcharakter gar nicht das Bedürfnis hat, sich musikalisch auszuzeugen.* Es wird andrerseits nach Musikausdruck *zwingend begehrende Grundveranlagungen* geben, denen der Weg zur Entäußerung, zur Vonsichgabe, infolge von *unzulänglicher Ausstattung,* z. B. infolge von Mängeln des Bewegungs- und Lagengefühls, in einem Maße verschlossen erscheint, daß der seelische Empfindungsgehalt kaum mehr zum Vorschein kommt.

Nehmen wir diese Erkenntnis aber als gegeben an, so müssen wir weiter sagen: Eine Eignungsprüfung für den Musiker kann nur dann überzeugenden Wert haben, wenn die Grundveranlagung, — die in den meisten Fällen, zumindest im Zeitpunkt der Berufswahl dem Individuum selbst nicht klar ist, — einwandfrei ermittelt wird.

Eine solche Untersuchungsmethode brächte aber noch den weiteren Gewinn: Den musikalisch Geeigneten auf jenes *besondere* Betätigungsgebiet zu weisen, das seiner subjektiven Veranlagung am meisten entspricht.

Wir sehen, daß das Hauptproblem, sobald wir daran rühren, wie ein großer Quecksilbertropfen in Teile und Teilchen zerfällt, welche einerseits zu einander streben und dennoch auch als selbständig gewordene Werte Geltung behalten. Vor allem wird uns offenbar, daß die so verschiedenen Varianten musikalischer Berufsausübung auch verschiedenartigen Seinsgrundlagen entstammen müssen. Die Tiefenquellen, aus denen Komponisten, Virtuosen, theoretische Analytiker, Lehrbefähigte das seelische Blut empfangen, können unmöglich die gleichen sein. Ueberdies scheinen auch leibliche Anlagen mitzusprechen, deren Nichtberücksichtigung sogar Zerrbilder schafft. Man denke sich beim Anblick seines gewohnten Orchesters einen zarten Geiger zum Kontrabaß versetzt, einen lyrischen Oboisten zur Zugposaune und man wird sich einer komischen Vorstellung kaum erwehren können. Andrerseits hat es etwas Irritierendes, die feine Silhouette der Geige von einer Ringkämpferhand umklammert zu sehen und die ganze Hilflosigkeit wahrzunehmen, mit welcher grobmuskuläre Menschen feinen Verrichtungen gegenüberstehen. Ein Bild, das sich oft darbietet, wenn mancher vorzügliche Bläser — der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe —, zum vertraglich bedungenen Nebeninstrument greifen muß. Dr. J. Flesch (Berufskrankheiten des Musikers) leitet die Fähigkeit des „großen" Sängers geradezu aus den konstitutionellen Riesenmaßen ab. Wie weit die körperlichen Merkmale, welche verschiedenartige musikberufliche Ausübung erkennen lassen, als Voraussetzung gegeben waren, oder als Folge entstanden sind, und ob der Dichter recht behält, daß sich der Geist den Körper baut, oder ob auch hier, wie so oft im Leben mentale Werte am materiellen Unvermögen ihren Grabstein finden können, schafft uns weitere Fragezeichen.

Endlich gibt uns auch die *Zielrichtung* zu denken. Man stelle sich das Entstehen einer Bach'schen Kantate und das eines Strauß'schen Walzers vor, um zu verstehen, was wir meinen.

Nach allem kann man sich unmöglich damit abfinden, eine *einzige* Art musikalischer Grundveranlagung anzunehmen, wo die Auswirkungen musikalischer Menschen so *grundverschieden* sein können.

Um uns nicht in einem Chaos zu verlieren, wollen wir uns die vier Grundtypen des Musikerberufes näher ansehen:

Den Produktiven (Schöpferischen),
Den Reproduktiven (Nachbildner),
Den Wissenschaftler,
Den Lehrer.

Der produktive Musiker (Komponist) stellt den Menschen dar, welchem seelisch eine Art weiblicher Funktion eignet. Umwandlungsfähigkeit äußerer Empfangsmomente zu starken inneren Erlebnissen kennzeichnen ihn. In ihm wächst es, ballt sich zusammen, bekommt Gestalt vom eigenen Blut, schreit nach Entladung, die es für ihn nur auf dem Wege der Tonschöpfung gibt. Alles in ihm ist Notwendigkeit, aus der Tiefe quellende Selbstverständlichkeit. Er kann ein von Gott Begnadeter oder vom Teufel Besessener, auch abwechselnd das Eine oder Andere sein, immer ist er ein vom Intuitiv-Gefühlsmäßigen Geleiteter. Dem schöpferischen Musiker ist die Tonkunst das Medium, mittels welchem er subjektive Erlebensvorgänge materialisiert. Die gewaltigen Vertreter dieser Kategorie zeigen früher oder später, wie sehr sie sich ihrer Mission bewußt sind. Sie schreiben *sich* und kümmern sich wenig darum, ob sie Erlerntes durchbrechen, oder gegen Zeitansprüche verstoßen. Verbitterte, Eigenwillige, Trotzige, Abwehrbereite und auch aktive Kampfnaturen kommen innerhalb dieses Veranlagungstyps vor, selten unlautere Charaktere. Auffallend häufig findet man bei den hier Einzureihenden eine ausgesprochene *Unfähigkeit nachzumachen,* ja bloß an den Werken anderer Tonsetzer Gefallen zu finden.

Peter Tschaikowsky sagt in seinem Tagebuch, daß er Beethoven gefürchtet, aber nicht geliebt habe, und daß letzterer als Zweiundzwanzigjähriger wiederum verschmäht hat bei Haydn ordentlichen Unterricht zu nehmen, was doch der eigentliche Zweck seiner Wiener Reise war, drückt Aehnliches aus. Es scheint als wäre die tonschöpferische Seele ängstlich darauf bedacht, den ahnungsweisen Trieb zu ihrer persönlichen Selbstauszeugung durch keinerlei Autoritätsglauben beeinflußt zu erhalten, wodurch eine oftmals unbewußte Abwehrstellung gegen Lehrer und schon Anerkannte eingenommen wird. Auch die Gegensätze zwischen Brahms, Bruckner, Hugo Wolf haben viel tiefere Ursachen, als etwa Konkurrenzneid, womit solche Tatsachen mit der Pharisäergeste des Spießbürgers bedauerlich festgestellt und abgetan werden. Dem produktiven Musikertyp fehlt zum Lehren Lust und Fähigkeit. Interesselosigkeit, ja ausgesprochene Unbegabung in instrumentaltechnischer Hinsicht sind beim schöpferischen Typ, besonders bei den Spätreifenden keine Seltenheit. Sowohl als Dirigenten, wie als Instrumentalisten sind sie meist die ungünstigsten Interpreten ihrer eigenen Kompositionen. Wagner glossiert selbst sein stümperhaftes Klavierspiel, bezichtigt aber andrerseits Brahms eines hölzernen Spiels, das er mit dem Oel der Lisztschen Schule befeuchtet gewünscht hätte. Auch Ophüls (Erinnerungen an Johannes Brahms) gesteht seine Enttäuschung, als er bei Beckerath Brahms den Klavierpart des f-moll Quintettes ausführen hörte. Er bezeichnet dessen Vortragsweise als trocken und uninteressant, allerdings mit der Einschränkung, daß es früher nicht so war. Will man musikgeschichtlich Einblick gewinnen, welcher Art Beethovens Klavierkunst gewesen ist, so hört man immer nur dessen geniales freies Phantasieren am Flügel loben, also die schöpferische Handlung, während das damalige Wien offenbar andere Konzertlieblinge hatte, wie etwa Steibelt, Gelinek und Wölfl. Sehen wir aber von der, beim schöpferischen Typ so häufig mitlaufenden technisch ungünstigen Ausstattungsanlage ab und konzentrieren wir die Linsenstellung auf den Umstand, daß der Produktive seinen eigenen Schöpfungen ein so übler Mittler ist, was auf den ersten Blick befremdend wirkt, so ergibt sich eine weitere Eigentümlichkeit, welche dem, in Rede stehenden Musikertyp anhaftet. Mit dem kompositorischen Schöpfungsakt wird der *seelische Prozeß beendet*. Im späteren Zeitpunkt der Wiedergabe gehört das emotive Fluidum, das seelische Licht bereits der nächsten, noch nicht geborenen Frucht. Wohl kann dem Schöpferischen einstmaliges Erleben erschütternd in Erinnerungsbildern wiederkehren, wenn andere seine Werke liebevoll aufführen und er nichts anderes zu sein braucht, als Zuhörer. Sobald er selber Darsteller ist, gelingt es ihm nicht sich passiv dem Vergangenen hinzugeben, welches Vermögen zu den wesentlichen Eigenschaften des nächsten Typs gehört.

Der reproduktive Musiker (Virtuose, Dirigent) wird nicht von sich aus erschüttert, wohl aber kann er durch die spezielle Fähigkeit sich in den Stromkreis einer Tonschöpfung einzuschalten, zu einer Selbststeigerung gebracht werden, die ihn zum Dolmetsch fremder Seelenkinder werden läßt. Untersuchen wir diese Musikergattung auf gleichartige Merkmale, so finden wir häufig folgende Eigenschaften und Mitanlagen: Die Fähigkeit nachzuahmen, den lieben Nächsten in Wort und Geste zu kopieren, Tierstimmen zu imitieren usw. Ihre Vertreter zeigen sich aber auch größeren schauspielerischen Aufgaben gewachsen, lesen, entsprechende Bildung vorausgesetzt, gut vor, wobei der Drang zu *gestalten* unverkennbar ist. Dem Reproduktiven sind Leichtigkeit und Weichheit der Bewegungen angeboren. Physiologisch genommen ist sein Muskeltonus in der Ruhespannung gering, in der Tätigkeitsspannung beherrscht, und er versteht instinktsicher die jeweils günstigste Stellung innerhalb der Bewegungsgrenzen der Gelenke einzunehmen. So weiß er sich den technischen Forderungen des Kunstspiels, ohne, wie es beim Durchschnitt der Fall ist, in irrigen Kraftaufwand zu geraten, rasch anzupassen. Ein wachsgleich modellierbares Gehirn, das willig, fast möchte man sagen, schicksalsbestimmt zu fremder schöpferischer Kraft Beziehungen aufnimmt, paart sich mit jener Muskelgenialität, die man schlechterdings technische Begabung nennt. Daraus resultieren Spiel- und Podiumsfreudigkeit. Sich irgendwie in einer Richtung festzulegen, ist ihm wesensfremd. Ihn bewegen alle Zeiten, alle Phasen der Tonsetzkunst, soferne sie ihm das Lustgefühl eigenen Klangerfülltseins vermitteln. Lebt derart ein Stück metaphysischer Ewigkeit in ihm, so *zwingt* ihn andrerseits der Stil einer Komposition zur Vortragsweise *ihrer Zeit*. Er kann ja gar nicht anders als Bach in Puderperücke, Mozart mit der zierlichen Geste des Rokoko, Beethoven als himmelanstürmenden Giganten, und ebensowohl Brahms als lutherisch sich bemeisternden Norddeutschen, wie Bruckner als katholisch fabulierendes Donaukind darzustellen. Das Erlebnis des Tonsetzers ist immer jeweils das seine, für den Augenblick. Was man im gewöhnlichen Leben den festen Charakter nennt, wird man in dieser Musikerkategorie wohl selten finden. Sie gehören ihrem Grundwesen nach nicht nur zu den Hingerissenen, sondern ebenso zu den Hinundhergerissenen. Derbe Kampfnaturen rekrutieren sich nicht aus ihnen, hingegen gewandte Diplomaten, Witzbolde (Hellmesberger, Popper, Grünfeld), und nicht selten aalglatte Intriganten. Das verstandesmäßige Eindringen spielt bei den reinen Vertretern dieses Typs eine sekundäre Rolle, gegen alles Systematisierende zeigen sie sich abgeneigt. Als Lehrer huldigen sie fata-

listisch dem Dichterstandpunkt: Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Pädagogische Erfolge sind ihnen also nur dort beschieden, wo der Schüler ihrem eigenen Veranlagungstyp angehört. Knorrigen Musikernaturen, von persönlicher Prägung stehen sie ebenso ohne Verständnis gegenüber, wie den technisch Unbegabten, den ängstlich Verhaltenen, den Fragenden. Die Besten unter ihnen erkennen ihre ureigene Veranlagung und gehen dem unbeschriebenen Notenpapier aus dem Wege, oder sie geben Farben auf Zeichnungen anderer, den virtuosen Aufputz, den z. B. Sarasate den Tanzrhythmen seiner Heimat verliehen hat. Annähernd reine Vertreter: Arthur Nikisch, Ysaye, Casals.

Der Musikwissenschaftler steht den vorherigen Typen etwa so gegenüber, wie der Astronom dem Astrologen. Wo der eine von seiner seelischen Welt reflexionslos sich leiten läßt, willig sich ihren Strahlungen anvertraut und gar nichts anderes sein will, als der Vollstrecker eines ihn bewegenden Gesetzes, erlebt der Wissenschaftler die Musik als Problemstellung. Die Probleme können vielfacher Art sein, sie können sich auf musiktheoretische Formulierungen beziehen, sie können sich aus persönlicher Stellungnahme zur Philosophie oder Aesthetik ergeben, sie können den Jahrtausendablauf historischer Zusammenhänge umfassen, oder im mikroskopischen Feinergründen psychophysiologischer Vorgänge einen Zielpunkt treffen, immer wird die Grundnatur des Wissenschaftlers dem Gefühlsmäßigen mißtrauen und den Verstand, den rastlos grübelnden an erste Stelle setzen. Musikalisch erleben heißt für ihn den Sprachausdruck, die Formel finden. Und wie sich dieser exakte Methodiker selbst so lange beargwöhnt, bis seinem zwingend logischen Aufbau der Schlußstein eingefügt ist, so steht er auch den aktuellen musikalischen Erscheinungen ehrlich skeptisch gegenüber. Er ist begrenzt, weil positives Denken begrenzt machen muß, Das Für und Wider, mithin auch Freundschaft und Gegnerschaft sind scharf umrissen. Als Lehrer verlangt er blinde Gefolgschaft und wirkt einengend oder scheu machend. Als Instrumentalist oder Dirigent fehlt seinen durchschnittlich guten und immer ernsten Leistungen der überzeugende Empfindungsgehalt. Auch er geht dem Komponieren aus dem Wege.

Als Beispiel: Eduard Hanslick, womit ich den vormaligen Professor für Aesthetik und Musikgeschichte an der Wiener Universität, nicht aber den stilgewandten Feuilletonisten oder seine ulkige Karikatur als Beckmesser meine. Denn charakterologisch genommen, war Hanslick doch etwas wesentlich anderes, als der Prügelknabe aus den Meistersingern. Er war nicht kleinlich und unehrlich, sondern nur beengt durch seine, dem Ring vorausgegangenen Definitionen und bekämpfte aus Überzeugung, wo man dagegen verstieß. Wie er punktweise, gleich einem Staatsanwalt das Ungeziemliche der neuwagnerischen Richtung kennzeichnet, gibt nicht nur von seiner Grundveranlagung das beste Konterfei, sondern auch gleichzeitig ein Gesamtbild des eben besprochenen Typs.

Der Musiklehrer. Auch bei diesem Typ bildet das Erkennen des Problematischen einen beachtenswerten Grundzug. Die Problematik hat jedoch andere Gründe und betrifft andere Inhalte und Ziele, als bei der vorher skizzierten Grundveranlagung. Sind beim Typ 3 die sprachliche Fassung, die Definition, die Formel, das Endziel, so ist es beim Typ 4 das Aufdeckenwollen lebendiger Zusammenhänge. Den Anstoß zum Beobachten und Nachdenken erhält die Lehrgrundnatur aus dem Spannungsverhältnis zu sich und der Mitwelt. Dieses Verhältnis ist Erwarten, ist intensives Begehren und gilt im gleichen Maße seinem Selbst, wie den anderen Menschen. Der Lehrer stellt also einen Vollkommenheitssucher dar, der dazu beitragen möchte, Idealbilder zu schaffen. Den Inhalt seiner Problematik bildet mithin: die Wahrnehmung und Deutung der objektiven Hindernisse und subjektiven Hemmungsmöglichkeiten, die sich dem werdenden Musiker bis zur Erreichung letzter individueller Höhen entgegenstellen können. Wir kommen dem Verständnis für die eigenartige Einstellung des dem Lehrertyp Zuzuzählenden näher, wenn wir die Auswirkung seiner Grundnatur über eine längere Zeitstrecke verfolgen. Schon während seiner Studienzeit hängen ihm Gedanken an, wo die Mitschüler *nur* Lehrstoff absolvieren. Jede neue Schwierigkeit, auch die, welche gar nicht ihm, sondern den anderen zu schaffen macht, gibt ihm zu denken. Die Anweisungen des Unterrichtenden findet er meist ungenügend oder unzutreffend und das Vertrauen zu jenem schwindet in dem Maße, als seine üppig sprießende Fragelust unbefriedigt bleibt. Dem phantastischen Flug seines Geistes erwächst eine Schranke am Deutungstrieb. Im Jünglingsalter findet letzterer oft recht bizarre Ausdrucksfelder. Allerlei Behelfe schweben dem Jungen vor, sogar Verbesserungen am Instrumente selbst. Seine Entwicklung strömt ihm nicht unbewußt zu, Verstand und Gefühl haben gleichmäßigen Anteil an seiner Musikantenseele und fördern ihn ruckweise. Beim öffentlichen Spielen sind es meist die Vertreter dieser Gattung, welche *nachher* den Katzenjammer kriegen. Das liegt darin begründet, daß sie sich von ihrer übertriebenen Selbstkritik nie freizumachen vermögen, wodurch sie leicht dem Zwiespalt verfallen, der immer gegeben ist, wo intuitive Empfindungsmomente unter das logische Standmaß geraten. So gelangen sie nie zur richtigen Podiumsfreudigkeit und man trifft bei diesem Typ auffallend oft Beachtungsfurcht, die sich auch auf das übrige Leben überträgt.

Wundervoll nachempfunden schildert Bartsch diesen Zwiespalt in seiner Novelle „Der Geiger von Salzburg". Die verständige

Begleiterin, von der vollendeten Wiedergabe des Beethoven-Konzertes erschüttert, frägt den Titelhelden: „Meister, warum stellen Sie sich nicht aufs Podium, Sie würden von dort aus die ganze Erde erobern"! Darauf er: „Können Sie sich denn mich vorstellen, bei diesem langen Vorspiel dastehend, dem Angeschautwerden preisgegeben. Ich bin keine Siegernatur". Später allein, stellt er sich nochmals selbst die Frage und findet die resignierte Antwort: „Ich habe meinen Schülern mit zu viel Nachdenklichkeit zugesehen".

Irrig wäre aber der Schluß, der etwa zum Ausdruck brächte: Er wurde Lehrer, weil ihm die Solistenlaufbahn verschlossen war. Richtig ist: Er paßt nicht zum Solisten, weil er *im Grunde* Lehrer ist. (Schluß f.)

Die Funktionslehre im praktischen Unterricht

Von ÁRPÁD VON TÓTH (Budapest)

Auf dem Gebiete der Klavierpädagogie ist der auf der Funktionslehre beruhende Unterricht ein so neuer, ja sogar ein so ungewohnter, daß, um ihm Anhänger zu verschaffen, die Lehre vorläufig, nicht von unten angefangen, also bei Schülern, sondern im Umformen fertiger Klavierspieler Anwendung finden soll, da sie nicht nur ein pädagogisches, sondern auch zugleich ein künstlerisches Problem ist.

Den Unterricht *fertiger Klavierspieler* beginne ich vor allem mit der auf dem Klavier ausgeführten idealen Tonerzeugung (Anschlag). Ich erläutere dabei die Eigenarten des idealen Klaviertones, wie derselbe geräuschlos erzeugt werden muß, daß er nicht kurz verpuffen darf, sondern sich erst nachher in seiner ganzen Pracht entfalten soll. Ich mache den Spieler auf die Größe der Tragweite des guten Tones aufmerksam, daß der gute Ton (in einem Konzertsaal) nicht in der nächsten Nähe intensiv hörbar ist, sondern erst in einer gewissen Entfernung. Dann führe ich die unrichtige, fehlerhafte Tonerzeugung vor, bei welcher der Ton klirrt oder kurz verpufft. Ich mache begreiflich, wie voll, metallisch, kernig, dröhnend und tief der Ton von guter Qualität, mit der schlechten verglichen, ist, und wieviel Anmut, Sympathie und Wärme ihm entströmt gegenüber der Leere und Farblosigkeit des schlechten Tones. Ferner zeige ich, wie mannigfaltig der Ton von guter Qualität anwendungsfähig ist. Ich zeige mehrere Arten von Tonfarben (Brillante, Brillante-Begleitung, Kantilena, Kantilena-Begleitung), Ausdrucksformen (Normal, Espressivo, Sonore), die „große" Technik (monumentale, vernichtende Krafteffekte) und „filigrane" (diskrete Effekte) usw. Nachher bezeuge ich dem Spieler, wie sich der musikalische Effekt, Charakter, Ausdruck und Färbung des Tones durch Anwendung verschiedener Spielorgane verändert.

Das Empfindenlassen der Funktionen beginne ich mit jenen Anschlagsarten, deren Verschiedenheiten am günstigsten für die Erweckung zum bewußten Erkennen gewisser Anschlagsteile sind, damit jene als Stützpunkte der Beobachtung dienen sollen. Ich lege z. B. dar, worin die wesentliche Verschiedenheit in den Funktionen der Legato- und Staccato-Anschlagsarten besteht. Ich erläutere und lasse empfinden, daß die Kraft bei dem Legatospiel in einem anderen Teil (Phase) des Anschlages zu entfalten ist, als wie bei dem Staccato. Ich lasse vergleichend zu dem watenden Charakter des Schweren-Espressivo, das Luftige des Leichten-Normal-Brillante empfinden. Mit dem ersteren lasse ich die Entstehung der hinaufstemmenden und mit dem letzteren die der hinabstemmenden Form der Kraftanwendungen empfinden. (Wenn das stützende Organ größer ist als das angreifende, nämlich wenn das stützende Organ in proximaler Richtung zu dem angreifenden steht, dann nennen wir die Funktion hinaufstemmende, wenn aber das stützende Organ kleiner ist, d. h. in distaler Richtung steht, so ist die Funktion eine hinabstemmende. Aus dem vergleichenden Empfinden der Funktionen dieser wichtigsten Grundformen leite ich die Kenntnis aller Funktionsteile ab.

Das Empfinden aller Teile des Anschlages und jede einzelne Funktion der Teile lasse ich dadurch entstehen, daß ich den Spieler vorerst, anstatt auf dem Klavier, auf meiner Hand den Anschlag auszuüben heiße, um zu fühlen, ob er die gewünschten Funktionen richtig vollbringt. Wenn ich sein Verfahren fehlerhaft finde, so zeige ich ihm auf seiner Hand die richtigen Funktionen. Bei dieser vergleichenden Prozedur mache ich den Spieler auch auf die Kraftrichtungen des Drückens aufmerksam, damit er nicht anstatt des wirkungsvollsten senkrechten Drückens ein solches von schiefer oder wechselnder Richtung anwendet. Weiterhin mache ich ihn aufmerksam, daß er statt des punktartig kurzen Kraftanwands keine langwirkende Kraft anwende und er sorgfältig achtgebe, damit er die beim Anschlagen anzuwendenden Kräfte nicht am Anfang des Anschlags entfalte, sondern stufenweise einführe. Ich zeige ihm, wie er das Gegliederte der Kraftentfaltungen erreichen kann.

Ich führe dem Spieler vor, daß beide Teile des Anschlages aus je drei Funktionsserien zusammengestellt sind. Ich mache vorerst mit Negationen (Wegnehmen) begreiflich, daß die Weglassung jedweder Funktion, oder Funktionsserie, nicht nur einen schlechten Klang erzeugt, sondern außerdem auch ein unangenehmes Gefühl beim Anschlagen verursacht. Nach der Anwendung der Negationen gehe ich auf das positive Verfahren

über, wobei ich die Aufmerksamkeit auf die in den einzelnen Krafttrakten fühlbaren (je zwei) Anschlagsdetaile, die sogenannten Vorbereitungs- und Hauptmomente, hinlenke, erläuternd, daß wir bei dem Vorbereitungsmoment nur das Drücken und durch die Gravitation einzelner Spielorgane erlangte Gewichtswirkungen anwenden, bei dem Hauptmomente zu diesen hiezu noch ein die Körperschwere auf die Taste übermittelndes Kraftsystem nötig ist. Es ist mir sehr wichtig, daß der Spieler empfinde, wie wenig kraftsparend (also ermüdend) das Spiel ohne Entfaltung der Gewichtseffekte ist und daß die Kraftanwendung selbst bei den stärksten Fortissimi nur dann leicht und spielend ist, wenn wir die Muskelkraft nur zum Tragen der Belastung gewisser Spielorgane verwenden, deren Muskelkraft wir außerdem nicht in Anspruch nehmen. So haben wir das Gefühl, als ob nicht aktive Muskelkräfte in Tätigkeit wären, sondern nur reine Gewichtswirkungen zur Geltung kämen, und somit das ganze Klavierspiel fast als eine passive Tätigkeit auszuüben wäre.

Ich lasse besondere Uebungen ausführen, um die Adhäsion zu empfinden, welche nach Aufstoßen der Taste auf dem Tastengrunde, beim langsamen Spiel, also bei der pointierten, deklamierenden Spielart (auf jeden einzelnen Ton frischer Schwung) bestehen muß, bei dem schnelleren Spiele aber — speziell beim Ricochel und der sprühenden Spielart (auf einem Schwung mehrere Töne) — wegbleibt. Weiterhin habe ich Uebungen, um den richtigen Muskelzustand während des Anschlages und nachher fühlen zu lassen. Zur Herbeiführung des richtigen Vorstellens und der richtigen Ausführung weise ich auf bei Instrumenten von anderer Art angebrachte physiologische Verfahren hin, die die gewünschte Funktion sicher entstehen lassen.

Ich gebrauche eine Menge eigenartiger Ausdrucksformen zur Bestimmung des Sinnes und Wesens, der Gemüts- und Stimmungsmomente der jeweiligen Funktionen. Bei diesem Verfahren erleichtere ich die Fantasietätigkeit durch viele Analogien und aus anderen Gebieten entnommene Beispiele. Ich lasse den Spieler alle jene Stellen der gespielten Werke verzeichnen, wo er die gewünschte Tonqualität, Tonfarbe, Bewegungsform usw. getroffen hat (zufällig oder das Spiel eines anderen nachahmend). Diese verzeichneten Stellen verwende ich dann, um mich auf dieselben berufen zu können, falls in demselben Werk an einem anderen Orte oder bei anderen Werken an ähnlicher Stelle der Spieler das richtige Verfahren nicht treffen sollte. Auf diese Art erweitern sich mehr und mehr die Kenntnisse des Spielers in der Funktionslehre, und zwar auf dem sichersten Grunde, da wir das Unbekannte immer vom Bekannten ableiten; dazu bekommt der Lernende Anweisungen teils in theoretischen Auseinandersetzungen, teils in den in Details praktisch beigebrachten Funktionen. Weiter ist es eine große Hilfe bei dem so geleiteten Spieler, wenn wir mit ihm Konzerte hervorragender Künstler besuchen und dort die Spielart des betreffenden Künstlers in den verschiedenen mechanischen, technischen und ästhetischen Fragen erörtern. In der nächsten Lehrstunde besprechen wir dann beim Klavier die Vorzüge und Nachteile des gehörten Vortrages.

Die beständig so geführte kritische Analyse erzieht mit der Zeit den Spieler zu vollständiger Selbständigkeit in jeder klavierkünstlerischen Frage, denn es steht vor ihm der mechanische, technische und ästhetische Teil des Spieles so organisch zusammengefaßt, daß auch sein Urteil sich nie auf ungesunden, einseitigen Wegen verirren wird. Im allgemeinen trachte ich in den elementarsten Funktionsübungen schon dahin, daß die Erzeugung des gewünschten Tones und jeder Moment derselben als ideal im *pianistischen Sinne* geschehe. Eine Bewegung, Hand- oder Körperhaltung, ein Gemütszustand oder eine Stimmung soll immer so ausgeführt resp. empfunden werden, daß es wann immer in einer künstlerischen Ausführung von allerhöchstem Stil anwendbar sei. Aus diesem Grunde muß vor allem in jeder Beziehung Podiumsfähigkeit gefordert werden. Dies können wir nur dann sicher feststellen, wenn wir eine gewisse Reihenfolge in der Beurteilung eines Klavierspieles einhalten.

In der Reihenfolge steht zu allererst die Individualität des Spielers, also als erste Frage: ob bei ihm genügend prägnante, eigenartige Bewegungsgewohnheiten und Gesten sich entfalten. Die zweite Frage ist: ob der Stil getroffen ist; die dritte: zeigt sich genug Fantasie, Eigenart, Erfindungskraft in der ästhetischen und technischen Ausgestaltung; die vierte: ist die technische Form, fünftens: die Tonfarbe (Anschlagsart) und sechstens: die Wahl der Funktionen getroffen? Dann kommen in Frage folgende Nebenmomente: ob der Anschlag drückend, schallend, fallend, werfend, streichend, einsinkend usw. ausgeführt werde. Nach der Feststellung solcher technischer und mechanischer Mittel folgt der psycho-physiologische Moment: die Innervation, d. h. der wirklichen Ausführung muß die zielbewußte innere (vorgestellte) zuvorkommen.

Allem vorausgehend muß der Organismus untersucht werden, ob er auch fähig sei, das Geforderte zu vollbringen; insofern er es nicht wäre, so muß er dazu durch entsprechende Vorübungen fähig gemacht werden. Es ist z. B. wichtig, die Finger so zu bilden, daß sie in den verschiedenen Gelenken nicht einsinken oder daß sie sich nicht stärker auswärts krümmen, als wie wir es wollen. Weiterhin ist wichtig die Beherrschung der Fingerformen, deren Haltung in ruhigem, sowie in bewegendem Zustand, dann die Sicherheit in den Graden der Muskelspannung und -erschlaffung.

Nach dem hier besprochenen analysierenden Ver-

fahren lehre ich das synthetische. Da lasse ich die in ihren Einzelheiten in das Bewußtsein übergegangenen Funktionen dadurch automatisieren, daß ich an Stelle des minderen Partialbewußtseins das immer mehr und mehr zusammenfassende Gesamtbewußtsein treten lasse. Bei diesem Vorgehen vermeide ich, wenn möglich, die Benennung der Funktionen und trachte, in ihr Wesen mehr durch Umschreibungen und meine speziellen Benennungen einzuführen.

Den *Unterricht von Schülern* teile ich in drei Stufen ein, und zwar in die unterste, mittlere und höhere. Auf der untersten Stufe steht als höchste Aufgabe die Feststellung des musikalischen Gehörs und des allgemeinen musikalischen Sinnes (Tempo, Takt, Rhythmus), und so ist es nicht ratsam, davon die Aufmerksamkeit des Schülers durch solche Verfahren ablenken zu wollen, welche die mechanischen und technischen Studien in den Vordergrund stellen. Insbesondere nicht in solcher Richtung, welche ein bewußtes physiologisches Verfahren bedingen sollte. Hier muß man nur mit häufigem Vorspielen auf die Tonempfindung (Sinn für Tonqualität und Tonfarbe) des Schülers Einfluß haben, damit er bald den richtigen Anschlag erlangt. Auf dieser Stufe soll man jede Detaillierung meiden, was das mechanische Verfahren resp. die auszuübenden Funktionen betrifft, vielmehr soll man den im Kinde innewohnenden nachahmenden Instinkt ausnützen. Nur bei groben Fehlern soll man sich in den Mechanismus des Spiels einmengen (z. B. bei dem Einsinken der Finger oder bei der unnatürlichen Steifheit der Gelenke). An der Stelle des Legato soll man eher die deklamierende Spielart kultivieren, viel in tenuto und non legato und erst dann zuletzt in der legato-Ausführung. Den Anfang zum ungezwungenen, leichten Anschlag mache ich mit dem Tenutospiel, mit einer Handhaltung, wobei nur der zu übende Finger auf die Taste gesetzt wird und die anderen Finger an der Tastatur herniederhängen. (Dies ist natürlich nur eine Uebergangsübung und nur dann anzuwenden, wenn dies sich nötig zeigt.) Der übende Finger nimmt hier anfangs eine ganz ausgestreckte Haltung an, um der aktiven Mitwirkung des mittleren (zweiten) und des Nagel-(dritten)Gelenkes vorzugreifen. Ich schenke viel Aufmerksamkeit, daß das *Hinauflassen* der Taste nicht durch aktive Muskeltätigkeit geschehe, sondern auf ganz passive Art, die Taste soll den erschlafften Finger hinaufschieben. Durch dieses automatische Hinauflassen der Tasten erlernt der Schüler am sichersten die Unabhängigkeit der Finger. Von den Funktionen des Anschlages befasse ich mich ausführlich hier nur mit der Grundadhäsion, da diese am besten die Gründlichkeit des Anschlages versichert. Natürlich auch hier stehe ich ab von einer Detaillierung der Funktionen und begnüge mich damit, daß ich auf der Hand des Schülers den Anschlag ausführend ihm die Art empfinden lasse, mit welcher ich die Adhäsion am Tastengrunde ausführe. Den guten Anschlag festzustellen, vermeide ich anfangs gänzlich die Fünffingerübungen und im allgemeinen jedwedes trockene technische Studium. An dessen Stelle opfere ich mehr Zeit der Ausbildung des musikalischen Gehörs, Geschmacks und dem rhythmischen Sinn. Zur Verselbständigung der beiden Hände beginne ich schon zeitig, polyphone Uebungen spielen zu lassen. Erst nach solcher halbjährigen Vorbereitung beginne ich mit dem Schüler das eigentliche Klavierspielen. Am Anfang der zweiten Jahreshälfte lasse ich kleine Melodien, Sätze, Perioden am Klavier spielen, bei der Auswahl darauf achtend, daß diese abwechselnd einmal typisch melodisch, andersmal charakteristisch rhythmisch seien. So entwickelt sich bald bei dem Schüler das Verlangen, zu musizieren und jenes Streben, daß er die zu spielenden Sachen mit mehr Ausdruck, Geschmack und musikalischem Gefühl vortrage. Dies veranlaßt und ermuntert ihn zu der immer getreueren Nachahmung des Vorgespielten, um stufenweise immer mehr Elemente hineinzulegen von den durch das Vorspielen gezeigten Tonqualitäten, Tonfarben usw.

Auf der *Mittelstufe*, wo die Ausbildung der Technik die Hauptsache ist, begründe ich die Fähigkeit zum schnellen Spiel durch das Ricochel und die sprühende Spielart. Anfangs lasse ich zwei, dann drei, vier und mehrere Töne auf einem Schwung oder Drücker ausschütteln resp. aussprühen, zuerst mit kurzem, dann später mit gehaltenem Ton endende Figuren. Auf dieser Stufe gebe ich statt der tenuto- und deklamierenden Spielart den Vorzug dem Non Legato, Staccato und Legato. Auf der unteren Stufe bin ich ein Freund der nur mittelmäßig starken (weder zu stark, noch zu schwach) Uebungsart, auf der Mittelstufe lasse ich auch die dynamischen Extremen einüben und auch sehr viel Akkorde spielen. Hier lasse ich mich schon ziemlich in die Funktionsdetails ein. In erster Reihe versichere ich mich der Entstehung der zwischen den Anschlagsteilen und Krafttrakten bestehenden Kraftlücken durch gewisse in den fallenden, nachlassenden Zustand gebrachte Gelenke, wodurch ich auch gleichzeitig ermögliche, daß die Kraft- und Gewichtseffekte mit punktartiger Kürze wirken sollen. „Was“, „wieviel“ und „wie“ wir aus den Abteilungen der Funktionslehre dem Schüler beibringen sollen, dies hängt selbstredend von seiner Intelligenz, von seinen in außermusikalischen Studien erlangten Kenntnissen, sowie von seiner Neigung zur intellektuellen oder instinktiven Fähigkeit usw. ab.

Bei dem Unterricht auf der *höheren Stufe* gehe ich schon auf das bewußte Empfindenlassen aller jener Funktionen ein, welche der Schüler von selbst nicht trifft. Da auf dieser Stufe die Hauptrolle die ästhetische Ausbildung übernimmt, so unterrichte ich an unzähligen

Beispielen und mit vielem Vorspielen sämtliche einfachen Tonfarben und Anschlagsarten. (Hier bewährt sich als wirksames Hilfsmittel der Solo-Gesang.) Bei jedem Beispiele charakterisiere ich die musikalische Wirkung der besprochenen Tonfarbe, indem ich die Eigenart des Gefühles der entsprechenden Anschlagsart umschreibe. Im vorletzten Jahrgang beginne ich mit der Anwendung der Tonfarben resp. der Anschlagsarten, des weiteren lasse ich die verschiedenen Systeme der Technik sowie auch die namhafteren Stile (Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt) bewußt empfinden. Jene tieferdringenden Funktionsstudien, welche ein ausführlicheres Befassen mit dem einzelnen Anschlag erfordern und welche bei der Erörterung der Tonqualität und Tonfarbe eine haarfeine Arbeit erheischen, können im Rahmen der Schule wegen dem großen Lehrstoff mit Schülern nicht durchgenommen werden. Dies sind Studien nur für fertige Klavierspieler, Professoren und Künstler.

Die bei mir sich meldenden fertigen Spieler gewannen mit einigen Ausnahmen nicht bei mir ihre frühere Ausbildung. Bei solchen zeigt sich die Notwendigkeit des Nachholens in den mechanischen, technischen, ästhetischen und musiktheoretischen Kenntnissen. Aus diesem Grunde vervollkommnen sie selbst nach Erlangung des staatlichen Professoren- oder Künstlerdiploms ihr Wissen bei mir ein, oft sogar zwei Jahre lang. Jene Schüler, die bei mir ihre Musikstudien begonnen und beendet haben, eignen sich auch schon in einem halben Jahre alle Geheimnisse der Funktionslehre an.

Neuerdings habe ich den erfolgreichen Unterricht der Funktionslehre betreffend wahrgenommen, daß es zweckmäßig ist, bei fertigen Spielern längere Pausen zu halten und in kleineren Abschnitten das Empfinden der Funktionen zu verfeinern, bei jeder Gelegenheit ein oder zwei Monate lang unter meiner Leitung daran arbeitend. Die Zwischenzeiten lassen wir zum Reifen, Durchdenken und zur Läuterung des Erlernten.

Berlioz in Deutschland / Von Prof. Rich. Tronnier (Hannover)

Ende 1842 begab sich Hektor Berlioz nach Deutschland, um dort in eigenen Konzerten seine Werke bekannt zu machen. Fünfzehn „Kompositionsabende" in elf Städten (Stuttgart, Hechingen-Hohenzollern, Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresden, Braunschweig, Hamburg, Berlin, Hannover, Darmstadt) brachte er in rund einem halben Jahre zustande. Alles Orchester-Chorkonzerte, und dabei war Berlioz alles eher denn ein Krösus! Soviel unmaterieller war damals die Welt, soviel opferwilliger in Sachen der Kunst! Der französische Meister wird nicht müde, es seinen deutschen Helfern zu danken.

Was er im Lande der von ihm so hoch verehrten Musikheroen Gluck, Mozart, Beethoven und Weber erlebte und beobachtete, hat er in langen Briefen an seine Freunde, darunter Franz Liszt und Heinrich Heine, niedergelegt. Einige Streiflichter, die darin, im Guten wie im Schlechten, auf das musikalische Deutschland von damals fallen, seien im folgenden zusammengestellt.

* * *

In *Mainz* erklärte Schott, der „Patriarch der Musikverleger", bedächtig und abgerissen: „Ein Konzert veranstalten? Hier? Wir haben kein Orchester ... kein Publikum ... kein Geld!"

In *Frankfurt* (Main) antwortete der Direktor-Kapellmeister Guhr: „Tut mir furchtbar leid! Aber für ernste Musik und Konzerte haben wir jetzt keine Zeit. Die reizenden beiden kleinen Violinistinnen Milanollo füllen alle Abend das Theater." — Nach einer ausgezeichneten Aufführung des „Fidelio" ebenda „geruhten zehn bis zwölf Hörer ein klein wenig Beifall zu spenden. Das war alles". Berlioz war empört.

In *Stuttgart*, wo er endlich zum Ziel kam, forderte man für die Mitwirkung des vortrefflichen Orchesters eine Entschädigung von — 80 Franken für die Pensionskasse. Der Posaunist Schrade blies drei- und vierstimmige Akkorde „auf noch nicht aufgeklärte Weise". Nach der Rückkehr von Hechingen hörte Berlioz in einem glänzenden Konzert des Kapellmeisters Lindpaintner die große Leonoren-Ouvertüre. Trotz exakter und sehr schwungvoller Darbietung fand das „wahrhaft monumentale" Stück kaum Beifall. Bei Tisch beklagte sich ein Herr darüber, daß man „diese gewalttätige und unmelodiöse Musik" aufführe, statt Haydns Sinfonien zu spielen! (Dieselbe „Kälte" gegenüber den „kolossalsten Schöpfungen des gewaltigen Beethoven" beobachtete Berlioz auch anderwärts. Auf seiner zweiten Reise (1845) erlebte er in Breslau, daß die ganz wundervoll gespielte 5. Sinfonie vollkommen schweigend aufgenommen wurde. Die Beschönigung einer Dame, es geschähe aus Hochachtung, läßt er nicht gelten; es sei in ganz Europa üblich, den vom Publikum geschätzten Komponisten zu applaudieren, und man mache auch in Deutschland ihm selbst gegenüber davon „unachtungsvollst" Gebrauch.)

In *Hechingen* mußte er, der Vater der Riesenorchester, Bruchstücke seiner Werke mit der — 30 Mann starken Fürstlichen Kapelle exekutieren. Während eines dem Konzert folgenden Essens wurde die Stimmung so ausgelassen, daß der junge Fürst eine seiner eigenen Kompo-

sitionen für Tenor, Klavier und Cello in folgender Besetzung zur Vorführung brachte: Tenor: der Fürst (mit mehr Gefühl als Stimme!); Klavier: sein Kapellmeister Täglichsbeck. Die Cello-Stimme mußte Berlioz auf allgemeinen Wunsch vom Blatt — absingen! Der — Lacherfolg war groß. Besonders die Damen konnten sich nicht genug über des Franzosen eigenartiges Timbre und seine A-Saite amüsieren! Ist es begreiflich, daß Berlioz trotz freundlichster, ihm entgegengebrachter Gesinnung nur mit gemischten Gefühlen an diesen Abstecher zurückdachte??

In *Karlsruhe* verzichtete der Künstler auf ein Konzert, da ihm Zeit und Lust fehlten, das Ende eines noch acht bis zehn Tage laufenden Theater-Engagements eines piemontesischen Flötisten (!) abzuwarten.

In *Mannheim* mußte das Finale des „Harold" abgesetzt werden, da die Posaunen ihrem Part nicht gewachsen waren.

In *Weimar*, wo Berlioz einen sehr großen Erfolg hatte, strich er, nachdem der Theaterchor im „Vampyr" unglaublich unrein und unrhythmisch gesungen hatte, alles Vokale vom Programm.

In *Leipzig* tauschte er zum Zeichen der Freundschaft mit Felix Mendelssohn den Taktstock aus. Hier erlebte er einen besonders krassen Fall der im damaligen Deutschland großen Harfen-Not. (Haydn, Mozart, Beethoven, Weber hatten das Instrument nicht verwandt; Gluck im „Orpheus".) Mendelssohn hatte ein halbes Jahr vorher zu einer Aufführung von Bruchstücken seiner „Antigone" mit mäßigem Erfolg Harfen aus Berlin kommen lassen müssen. Auf Berlioz' Bitte schickte ihm Lipinski aus Dresden seinen Harfenisten. Da dieser indessen mit dem Instrument, das ein Leipziger Liebhaber zur Verfügung gestellt hatte, nicht fertig werden konnte, setzte sich beim Konzert Mendelssohn, wohl oder übel, an das (ausnahmsweise sehr gute!) Piano, um die Harfe zu vertreten! Im zweiten Konzert mußte das Finale von „Romeo und Julia", auf das Orchester und Chöre den größten Fleiß verwandt hatten, abgesetzt werden, weil, trotz aller Bemühungen Mendelssohns und Berlioz', der Solist, ein Opernsänger, immer wieder das Ganze umwarf!

In *Dresden* (und Berlin) ärgerte sich der Komponist gewaltig über die Schröder-Devrient, die willkürlich und geschmacklos ihre Rolle änderte und sogar einige Worte nicht sang, sondern schreiend sprach[1]! Der sehr gute erste Oboist zollte ersterer weitverbreiteten Unsitte gleichfalls seinen Tribut in Gestalt von Trillern und Mordenten, um die er auf eigene Faust, besonders im Solo, seinen Part bereicherte. Eine Seltenheit wies das Dresdener Orchester auf: ein Englisch-Horn, obendrein ein gutes. (Meist mußte seine Rolle der Oboe oder Klarinette zugeteilt werden.) Unwillig und betrübt war Berlioz später, daß ihn während seines dreiwöchentlichen Aufenthalts in Dresden niemand auf die Anwesenheit von Frau Carl Maria v. Weber und Kindern aufmerksam machte. Gar zu gern hätte er ihre Bekanntschaft gemacht und ihr seine Ehrfurcht und Bewunderung für den großen Komponisten ausgesprochen!

In *Braunschweig* probte das Herzogliche Orchester freiwillig jeden Morgen eine Stunde lang die schwierigsten Stellen ohne Wissen des Meisters. (Hier wagte er erstmalig das gefürchtete Scherzo aus „Romeo und Julia" aufs Programm zu setzen!) Im benachbarten *Hannover* murrte das Königliche Orchester laut darüber, daß ihm 2 (zwei!) Proben angesonnen wurden, und lehnte eine weitere rundweg ab. In der Ockerstadt kannte die Berlioz-Begeisterung keine Grenzen; dem Konzert folgte ein Festessen von 150 Gedecken. In der Leineresidenz verhielt sich das Publikum höflich, „schien aber nicht recht zu begreifen, was diese verteufelte Musik bedeuten sollte." Das Braunschweiger Müller-Quartett spielte Beethovens Quartette, das Hannoversche Bohrer-Trio des Meisters Trios am idealsten.

In *Hamburg* lehnte es eine junge Sopran-Diva ab, in dem Konzert eines so wenig bekannten Komponisten wie Berlioz mitzuwirken. Ebendort wies der sehr geräumige Theatersaal bei Aufführungen der „Zauberflöte", des „Moses" und „Linda von Chamouni" eine gähnende Leere auf. Berlioz' Veranstaltung aber war stark besucht, die Hörerschaft nahm seine Werke sehr warm auf. Nur der Kapellmeister Krebs meinte — in übertreibender Voraussicht der Schattenseiten der Programmusik und der modernen Instrumentation —, für die Musik wäre es besser gewesen, wenn Berlioz nicht geboren wäre!

In *Berlin* nimmt der bedeutende Musiker zum wiederholten Male Gelegenheit, die deutschen Singakademien zu rühmen. Daß aber hier bei einer Aufführung der Matthäus-Passion die beiden kleinen Orchester hinter den Chören standen und vor diesen auf einem elenden Klavizimbel der Orchesterpart mitgespielt wurde, mißbehagte ihm sehr. Friedrich Wilhelm IV. brach eine Reise ab, um auch dem zweiten Konzert Berlioz' anwohnen zu können. In einer Sonderveranstaltung führte er ihm ein Riesenorchester von 320 Militärmusikern unter Wiprecht vor. Fräulein Hähnel, die in allen Proben notengetreu gesungen hatte, erlaubte sich im Konzert zum Entsetzen des Tondichters in „Romeo und Julia" an Stelle eines langen Orgelpunktes einen Triller zu schmettern, um die Nachtigall zu veranschaulichen!

In *Darmstadt* überließ, wie in Weimar, der Großherzog Berlioz die gesamte Einnahme. (Gewöhnlich trug die Theaterleitung die Unkosten und beanspruchte dafür die halbe Roheinnahme.)

---

[1] Richard Wagner (Mein Leben, Volksausgabe 1914 II, 92) billigt eine derartige Stelle im „Fidelio", wurde aber 1844 in Dresden von einem gesprochenen Satze in der „Vestalin" „wie mit kaltem Wasser" übergossen und er „sah" nur „einen markierten Theatereffekt".

Die Aufnahme der einzelnen Werke Berlioz' war natürlich örtlich verschieden. Sehr eigenartig berührte es den Meister, daß ein von ihm nicht so hoch eingeschätztes Stück, die Kantate „Der 5. Mai", Napoleon I., dessen Asche 1840 von St. Helena nach Paris überführt war, behandelnd, so starken Eindruck machte.

Um das Bild abzurunden: Berlioz mußte notgedrungen sein riesiges, teils gedrucktes, teils lithographiertes, teils handschriftliches Notenmaterial („Harold", „Romeo", „Fantastische", „Requiem" usw.) mitführen und großenteils mit der Postkutsche reisen, deren pfeifenqualmende männliche Insassen ihm, der nach seinen Schriften nur gelegentlich Zigarren rauchte, oft das Leben sauer machten, wie er dem Nichtraucher Heinrich Heine beweglich klagt!

Die Choral-Fermate

Einige Bemerkungen von WILH. DE WITT

Die freie Fermate wird in der Regel den Takt ausschalten, doch kann es sich auch um verkappten Taktwechsel handeln. Mag die Fermate aber auch in den meisten Fällen den Takt ausschalten, so ist es schon zweifelhaft, ob sie das auch in bezug auf den Rhythmus tut, denn häufig wird das rhythmische Empfinden un- oder unterbewußt weiterwirken.

Dies trifft nun aber ganz gewiß beim Choral zu, d. h. beim planen Choral, denn beim rhythmischen kommt eine Fermate nicht in Frage. Wenn ich aber — wie neuerdings in ähnlicher Weise öfter — von einem Kirchenmusiker einen Choral so dirigiert höre (und dirigiert sehe!):



oder anders geschrieben:



so fühle ich mich sehr beunruhigt. Uebrigens bewiesen in diesem Fall die sichtbaren Anstrengungen des Dirigenten, daß er bei den Zeileneinsätzen einen Kampf gegen das rhythmische Empfinden auch der Sänger führte (wie man das Entsprechende denn auch in vielen Kirchen zwischen Organist und Gemeinde beobachten kann).

Was liegt da zugrunde? Die Fermate im Choral ist Tradition. Nun ist Tradition eine schöne Sache, solange sie Sinn hat. Der Sinn der Choralfermate ist aber offensichtlich der, Ruhe in den gemeinschaftlichen Gesang zu bringen. Die Art beständigen Wechsels der metrischen Anordnung wie oben angedeutet, erzeugt aber das Gegenteil, Unruhe; somit ist diese Art der Fermate sinnlos.

So ist sie aber auch nicht gemeint. Denn gerade bei dem primitiven, durch die ganze Strophe gehenden Wechsel von leicht bis schwer muß eine gewaltsame Rückung[1] am stärksten auffallen. Die Zeilen sind auftaktig, mit leichter Silbe beginnend; folglich muß die Fermate ganz unterbleiben:



was auch textlich von Vorteil wäre, z. B.:



was besser deklamiert ist, als wenn statt dessen die schwache und bedeutungslose Silbe von setze eine Dehnung bekommt und das Objekt des Textsatzes erst nach einer sinnlosen Verzögerung eintritt, — oder aber man muß sich schon entschließen, die Fermate so lange zu halten, bis auf den folgenden Auftakt eine metrische Senkung fällt, z. B.:



also aus dem $^2/_2$- einen $^3/_2$-Takt machen. Vorzuziehen wäre meines Erachtens natürlich und unbedingt die Ausschaltung der Fermate. Es würde völlig genügen, wenn erst am Schluß der Periode ein Einschnitt einträte.

Zu welchen Sinnwidrigkeiten eine nicht weiter nachgeprüfte Uebernahme überkommener Gepflogenheiten führen kann, ist an diesen wenigen Beispielen genügend zu sehen. Hinzugefügt sei noch eines von Rob. Schumann (aus dem Jugendalbum), der damit wohl die gehörte Form der Choralmelodie (zu „O du Liebe meiner Liebe" oder anderen Gesängen) notiert.



[1] die, am rechten Platze, natürlich ihren Wert als künstlerisches Ausdrucksmittel haben kann.

Richtiger, wie anderen Orts gesungen:



mit der Einschränkung, daß beim Singen die Pause am Schluß verschwindet, also zwei $^4/_2$-Takte zu einem von drei ganzen Notenwerten zusammengezogen werden.

Die vorletzte Zeile bekommt bei Sch. sogar zwei Fermaten:



hätte man die Fermaten stets ausgeschrieben, so würde bald ersichtlich geworden sein, daß es sich im Grunde nur um Darstellung bestimmter metrischer Werte mit einem anderen Mittel handelt.

Julius Stockhausen / Von Prof. Richard Fischer (Würzburg)

Zu seinem 100. Geburtstage (22. Juli 1926)

Vor nunmehr hundert Jahren, am 22. Juli 1826, erblickte Julius Stockhausen in Paris das Licht der Welt. Da ich das Glück und die große Freude hatte, mich einige Jahre zu den Privatschülern dieses größten deutschen Gesangsmeisters und bedeutendsten Konzertsängers des 19. Jahrhunderts zählen zu dürfen, so drängt es mich in aufrichtiger Bewunderung und größter Dankbarkeit an seinem 100. Geburtstage über ihn einige Worte zu sagen.

Obwohl in Frankreich geboren, war Stockhausen der Sohn deutscher Eltern. Sein Vater, Franz Stockhausen, war ein vielgeschätzter Harfenvirtuos und seine Mutter, eine geborene Schmuck, eine damals sehr beliebte Sängerin. Bei so musikalischen Eltern war es wohl kein Wunder, daß der kleine Julius „erblich belastet" war. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er von den Eltern und somit gut vorbereitet bezog er bald darauf das Pariser Konservatorium, wo er nicht nur den Gesang bei dem bedeutenden Stimmbildner und späteren Erfinder des Kehlkopfspiegels, Manuel Garcia, sondern auch die Tonkunst im allgemeinen gründlich studierte. Nach Abschluß seiner Studien lockte es ihn zunächst zur Bühne. In Mannheim und Paris trat er mit gutem Erfolge auf. Da ihm aber die Bühnenlaufbahn nicht zusagen wollte, so entschloß er sich Konzertsänger zu werden. In weiser Erkenntnis hielt er sich dafür noch nicht reif genug und technisch gründlich zur Genüge geschult und so widmete er sich einem erneuten Studium in Ton und Wort bei dem 1850 von Paris nach London übergesiedelten Manuel Garcia.

Im Jahre 1853 trat er nun in Düsseldorf beim Musikfest als fertiger Gesangskünstler mit solch durchschlagendem Erfolg auf, daß er bald darauf in Deutschland als Konzertsänger die erste Stellung einnahm, die ihn die folgenden Jahre fortgesetzt auf Konzertreisen und von Triumph zu Triumph führte. Noch einmal kehrte er im Jahre 1859 zur Bühne zurück, indem er sich der Pariser opéra comique als Baritonist verpflichtete, aber nach 2 Jahren entsagte er ganz dieser Laufbahn. 1862—1867 leitete Stockhausen als Dirigent die „Singakademie" und die „Philharmonischen Konzerte" in Hamburg und begann hier seine Tätigkeit als Gesangslehrer.

Sein Ruf als Gesangspädagoge war bald so bekannt, daß Richard Wagner ihm brieflich die Leitung der in München zu begründenden Stilbildungs- und Gesangsschule antrug. Stockhausen mußte aber wegen seines Hamburger Engagements ablehnen. Der Hamburger Zeit folgte das Engagement als Kammersänger in Stuttgart, wo ihm die Ueberwachung des Gesangunterrichts an sämtlichen Lehranstalten des Landes übertragen wurde. Bald siedelte er aber wieder nach dem Norden über und zwar nach Berlin, wo er von 1874—1878 die Direktion des „Sternschen Gesangvereins" inne hatte, mit dem er eine ganze Anzahl der wundervollsten Choraufführungen veranstaltete, die durch ihre stimmungsvollen Wiedergaben größtes Aufsehen erregten. Mancherlei Gründe, eine Berufung als Lehrer an die Hochschule wurde durch Machenschaften vereitelt, veranlaßten ihn, Berlin, das ihn nicht zu halten verstand, zu verlassen und nach Frankfurt zu übersiedeln, wo er zuerst am Hochschen Konservatorium lehrte, dasselbe aber nach einem Konflikt verließ und nun eine eigene Gesangsschule gründete, die bald internationalen Ruf erlangte. Wie erfolgreich seine Lehrmethode war und welcher Segen von ihr ausging, beweisen wohl einige Namen der Schüler und der Schülerinnen, die in den letzten fünf Jahrzehnten in der Gesangswelt zur Berühmtheit gelangt sind: Mencinsky (Köln), Gentner (Berlin), Bronsgeest (Berlin), Kohmann (Frankfurt), Scheidemantel, van Rooy, Messchaert, Sistermanns, Denys, Perron, Raimund von zur Mühlen, Felix von Kraus, Wüllner, Hermine Spies, de Haan-Manifarges, Jenny Hahn, Lilian Sanderson, Tia von Sicherer, Maria Philippi, Adele Assmann, Louise Knispel, Agnes Leydhecker, Ilona Durigo etc.

In den Jahren 1898—1902 durfte ich zu seinen Privatschülern gehören und 1905 ging ich noch einmal auf kurze Zeit zu dem 79jährigen Meister, um die Müllerlieder von Schubert bei ihm zu studieren. War er es doch gewesen, der den deutschen Liedern eines Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms den Konzertsaal erobert und deren Poesie durch seine unvergleichliche Vortragskunst, durch sein wunderbar edles Organ, das einen unbeschreiblichen, von innen beseelten Klangzauber besaß, zur vollen Geltung gebracht hatte. Die „Müllerlieder", die „Dichterliebe" und Brahms' „Magelonenlieder" sind durch ihn eigentlich erst populär im vornehmen Sinne geworden.

Unvergeßlich sein soll aber auch allen, die ihn hörten, die Wiedergabe der Baritonpartien in der „Matthäuspassion", im „Elias" und der „Walpurgisnacht", in den „Faustszenen" von Schumann, in Händels „Acis und Galatea" etc. Wem es vergönnt war, bei dem Unvergleichlichen Lieder oder die großen Oratorien Bachs und Händels, Mendelssohns und Schumanns zu studieren, der wird diese Stunden ewig in Erinnerung behalten.

Betrat man die Werkstatt des Meisters, so überfiel einem eine heilige Scheu, ein weihevoller Ernst. Schon 72 Jahr alt war Stockhausen, als ich zu ihm kam. Hatte das Alter auch bei ihm schon sein Recht geltend gemacht — er litt an Gicht und mußte die letzten Jahre im Rollstuhl sitzend unterrichten —, so leuchteten hinter seinen dicken Brillengläsern einem noch immer jugendliche Augen entgegen. Unerbittlich streng war er, keine mangelhafte Aussprache ließ er durchgehen, aber zugleich war er auch gütig und freundlich. Jeden Triller, jeden Vorschlag intonierte er noch aufs genaueste. Unvergleichlich war es, wenn er den Text eines in Musik gesetzten Gedichtes zum bessern Verständnis des Schülers volltönend vortrug. Seine erste Forderung war: Reinheit des Tones. „Sämtliche fünfzehn Vokale mußten in ihrer Nüan-

cierung genügend auseinander gehalten werden. Es fiel oft sehr schwer, aber doch, wie recht hatte er. Erst durch individuelle Färbung jedes einzelnen Vokals wird unsere schöne, deutsche Sprache recht lebendig und flüssig. Von welcher Wichtigkeit die Behandlung der Konsonanten auf die Bildung und Entwicklung des Tones ist, hat Stockhausen zuerst der Sängerwelt kundgetan. Nur dadurch, daß man auf Vokale und Konsonanten sein volles Augenmerk richtet, gelangt man zu einer deutlichen Aussprache, dieser unbedingten Notwendigkeit eines guten Vortrags."

Unter großen Ehrungen aus aller Welt konnte Stockhausen am 22. Juli 1906 seinen 80. Geburtstag feiern, doch schon zwei Monate darauf, am 22. September, traf ihn der Tod infolge Altersschwäche. Bei seiner Verbrennung im Krematorium zu Offenbach wurde mir die Ehre zuteil im Namen der Schüler dem hochverehrten Meister die Abschiedsrede zu halten. Am Tage darauf sandte mir Frau Stockhausen mit herzlichen Worten des Dankes zwei schöne, schwere Messingleuchter, die der Meister auf seinem Schreibtisch benützt hatte, als Geschenk zu und einige Zeit später die große Brahms-Büste, die wir Schüler ihm zum 50jährigen Künstlerjubiläum verehrt hatten. Beide Geschenke erinnern mich nun täglich an die unvergeßlich schöne Studienzeit bei Stockhausen und an all das, was ich dem großen Meister zu verdanken habe. Mit den Worten, die der Senior der Frankfurter Künstlerschaft, Professor Bernhard Scholz am Sarge Stockhausens mit tränenerstickter Stimme sprach, will ich schließen: „Er war ein echter Priester der Kunst, seine Kunstübung war Gottesdienst. Deutscher Sangesmeister, du bist und bleibst unersetzlich. Ich werde dein Andenken, solange ich lebe, in Ehren halten."

*

Puccinis „Turandot" in Dresden

Die erste reichsdeutsche Uraufführung des letzten Werkes von G. Puccini fand in der *Dresdner Staatsoper* unter dem Zeichen eines glänzenden Erfolges statt. Bei der Mailänder Erstaufführung im April d. J. stand die Zuhörerschaft teilweise unter dem Eindruck einer Trauerfeier für den heimgegangenen Tondichter, zumal Toscanini die „Turandot" dort in der von Puccini hinterlassenen Originalfassung mit der Sterbeszene der treuen Sklavin Liu (also *ohne* das von *Alfano* ergänzte Liebesduett und Finale III) abschloß. Möglich, daß die Landsleute des Komponisten eine ausgesprochene *Kantilene* vermißten und die Absichten des Operntheatralikers nicht sogleich erkannten, der auch in diesem balladenhaften Schicksalsmärchen als moderner Musiker durchaus mit seiner Zeit gegangen ist.

Dresden gab die Neuheit in der deutschen Uebertragung von A. *Brüggemann mit* dem *Alfano*schen Schlusse, der trotz gelegentlicher Divergenz, sich dem Original pietätvoll anfügt und das Ganze opernhaft abrundet. So ließ man das Meisterwerk frei von persönlichen Stimmungen auf sich wirken und war bald im Banne des musikalischen Genius.

Puccini hat es seinen Textdichtern *Adami* und *Simoni* nicht leicht gemacht. Immer wieder hielt er ihnen vor, daß alle Geschehnisse nicht nur dem *Ohre*, sondern auch dem *Auge* verständlich sein müßten. Den Schluß hat er oft ändern lassen. Da ihm vor der Vollendung des Werkes die Feder für immer aus der Hand glitt, so weiß man nicht, ob er diese letzte Fassung gebilligt hat. Trotzdem stellen die vier Bilder (der beiden ersten Akte und des halben dritten) für sich ein *organisches Ganze* dar, das der Meister der italienischen Neuromantik mit leidenschaftlichen Impulsen durchglüht, in dem er als *Wahrheitssucher* neue Wege geht. In der Milieuzeichnung verwendet Puccini häufig chinesische Rhythmen und Motive, so bei dem Ministerterzett mit reicher instrumentaler Färbung. Jedoch in der Hauptszene des zweiten Aktes schöpft er aus *eigener Brust* und weiß den gegensätzlichen Ausdruck, von den wilden Schlägen brutaler Kraft bis zur schmiegsamen Gesangslinie, stets zu treffen. Ein genialer Könner, schrieb er in feinster Stimmführung glanzvolle Ensembles. Meisterlich sind die zahlreichen *Chöre* behandelt, die oft unsichtbar das Klangbild umschmeicheln oder duftig verbrämen, je nachdem die Stimmung es fordert. Und das Orchester ist bester Puccini. Den Schwerpunkt der Musik legt der Komponist selbstverständlich auf den *Rätselakt*, der mit tausend Kennzeichen die unnahbar eisige Turandot und den warmblütigen jungen Prinzen gegenüberstellt. Zu starker dramatischer Wirkung steigert sich diese Szene nach der Lösung der drei Rätsel.

Dresden hat mit seiner Aufführung dem Welterfolg der „*Turandot*" den Weg geebnet. Nach Prof. *Fantos* Entwürfen hatte man durch eine prunkvolle *Ausstattung* an farbigen Kostümen und Dekorationen den rechten Boden geschaffen. Der kaiserliche Palast *in Gold* bildet eine Sehenswürdigkeit an sich, wie sie nur wenige deutsche Bühnen zu bieten vermögen. Fritz *Busch* und J. *Dobrowen* (als *Gast*regisseur) hatten die Vorber.itungen mit regem Eifer besorgt. Musik und Szene ein rauschend schwellender Akkord vom ersten bis zum letzten Takte! Dobrowen belebte die Massen und das Einzelspiel; im Intermezzo-Terzett gab er ein Kabinettstück pantomimischer Regiekunst. Ein *Sonderlob* gebührt dem *Orchester* und dem *Chor*. Leider war die Aufführung in den Hauptrollen nur durch Heranziehen von *Gästen* möglich. Für die Titelrolle war Anne *Roselle* gewonnen worden, die in Erscheinung, Spiel und leuchtender Gesangskraft (besonders im Bereiche des hohen A B C) die Figur deckte und die Skala der Empfindungen beherrschte. Neben ihr siegte Richard *Tauber* als zweiter *Gast* (Prinz Kalaf) für den erkrankten Taucher. Er hatte die Rolle erst wenige Tage vor der Uraufführung übernommen. Julia *Böhler* (von kommender Spielzeit an verpflichtet) war zunächst als Liu unsicher, brachte aber die Sterbeszene gut zur Geltung. Die kleineren Rollen waren sehr zutreffend besetzt, besonders glänzten die Minister im Terzett durch Gestik und grotesken Tanz. Noch weitere Kürzungen könnten einigen Szenen von Nutzen sein, aber der Hauptvorzug der Dresdner Aufführung scheint in der geschickten Anlage und Durchführung der beiden Bilder des *zweiten* Aktes zu liegen, abgesehen von der märchenhaft schönen Szenerie des Palastinnern.

Starker Beifall setzte schon nach dem ersten Akte ein und steigerte sich nach dem zweiten und am Schlusse zur *Begeisterung* für *alle* Beteiligten.

Auch bei der *dritten* Vorstellung erwies sich die Neuheit als eine „Oper mit Hindernissen". Richard *Tauber* war bereits abgereist. Curt *Taucher*, der sich gesund gemeldet hatte, erkrankte neuerdings. Da wurde Karl Martin *Oehmann* von der „Stadtoper" Berlin-Charlottenburg zum Retter, der sofort nach Dresden kam und das Studium der Partie des unbekannten Prinzen binnen drei Tagen beendete. Mit nur *einer* Orchesterprobe hat der junge Künstler das Wagestück erfolgreich durchgeführt, dank seiner unverbraucht-frischen Heldentenorstimme und seinem starken musikalischen wie darstellerischen Können. Erneut feierte Anne *Roselle*, die mittlerweile für Dresden verpflichtet wurde, als „Turandot" mit strahlenden Soprantönen und einer auch sonst zwingenden Durchführung der Partie große Triumphe.

Prof. *H. Platzbecker*.

*

Siegfried Salomon: „Leonora Christina"

Oper. Text von Aage Barfold

Uraufführung an der Kgl. Oper in Kopenhagen

Das Ende der Saison bescherte eine Uraufführung, gleichzeitig ein Markstein in der dänischen Operngeschichte: *unsere erste National-Oper*.

Der historische Text ist nicht nur glücklich gewählt, sondern mit wunderbar poetischer Einfühlung bearbeitet. Das Zeit-

kolorit ist aufs stilvollste bewahrt und, noch wichtiger: das ewig Menschliche ist betont in einer Weise, die die Oper sofort ins Klassische erhebt.

Der Inhalt ist jedem dänischen Schulkind geläufig.

Leonora Christina, die Lieblingstochter König Christian IV., heiratet den Grafen Korfitz Ulfelt, der zum obersten Posten des Reiches hinaufsteigt. Nach dem Tode seines Schwiegervaters wird er von seinem Nachfolger gedemütigt, verläßt Dänemark und konspiriert gegen sein Vaterland. Er wird zum Tode verurteilt und sein Gut wird konfisziert. Da man den flüchtenden Grafen nicht erwischen kann, wird Leonora, als sie bei Karl II. von England geborgtes Geld zurückfordert, den Dänen übergeben und 22 Jahre lang im Gefängnis gehalten. Erst nach dem Tode ihrer Schwägerin, der Königin, die sie wegen ihrer Schönheit und Begabung haßte, wird sie befreit.

Die Traumform (in 4 Bildern) ist hier von ergreifender Wirkung. Das erste Bild zeigt die Greisin nach 22jähriger Gefangenschaft. Die zwei nächsten (ihr Traum) ein Bild der Jugend: ihre angehende Hochzeit auf Frederiksborg Schloß, und ein Bild der Reife: Leonora und Korfitz auf der Flucht in Brügge, wo sie sich zur Englandreise entschließt. Das letzte Bild bringt die ehrenvolle Ausführung vom Gefängnis.

Die Musik schmiegt sich dem Text sehr hübsch an, der Psalm im ersten Bild freut sich schon großer Popularität.

Die kgl. Kapelle spielte schwungvoll unter *Georg Hoebergs* bewährter Leitung. Die Bühnenbilder von Dr. *Jorben Krogh* waren prachtvoll, alles streng historisch bis auf Kleinigkeiten.

Vor allem gebührt aber das Lob unserer ersten Sängerin *Teuna Frederiksen*, sie sang und spielte so schön wie noch nie, und dabei *war* sie Leonora Christina. *Albert Hoebergs* Korfitz Ulfelt stand ihr ebenbürtig zur Seite.

Aage Barfold hat eine von unseren menschlichsten historischen Frauengestalten geformt, *Teuna Frederiksen* hat ihr Leben gegeben — voll Tugenden und Gebrechen, voll Liebe und Leiden ist sie in allen dänischen Herzen neu aufgestanden.

Dr. *Alma Heiberg*.

*

Göttinger Händel-Festspiele 1926

Die diesjährigen Händel-Festspiele brachten neben „Otto und Theophano" als Novität den „Ezio" und als Festspielepilog Tanzspiele nach vorklassischer, hauptsächlich Händelscher Musik, dargestellt von der „Neuen Tanzbühne" in Münster (Leitung Kurt *Joos* und Jens *Keith*). Beide Opern gingen unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Rudolf *Schulz-Dornburg* und der Regie von Intendant Dr. Hans *Niedecken-Gebhard* (Münster) in Szene. Als geschlossenes Bühnenwerk hielt der „Ezio" die Konkurrenz des „Otto" nicht ganz aus. Dafür hat er aber eine solche Fülle schöner Gesangsmusik aufzuweisen, daß man über gewisse szenische Längen leicht hinwegsehen konnte. Franz *Notholt* (Hamburg) hatte ihn bearbeitet und selbst eine der führenden Rollen übernommen. Alle Aufführungen waren von dem gleichen Stilgefühl getragen, als Sänger taten sich besonders rühmlich hervor: Wilhelm *Guttmann* (Berlin) als „Otto" und „Ezio", Bruno *Bergmann* (Essen) als wuchtiger und doch höchst beweglicher Baß und *Wissiak* (Hannover), ebenfalls Bassist von bemerkenswertem Format. Unter den Frauen als beachtenswerte Neuerscheinung Gertrud *Schmidt-Gerlach* (Hannover) mit prachtvollem Kontraalt. Auch die übrigen Darsteller Tiny *Debüser*, Maria *Pos-Carloforti*, Eleanor *Schloßhauer-Reynolds*, zumeist bereits als ernsthafte und geschätzte Künstler bekannt, taten ihr Bestes und halfen mit an einer Gesamtwirkung, die gewöhnliches Festspielmaß überragte. Ausgezeichnet war alles Choreographische und höchst modern in der Einordnung in Spiel und Gesang. Händel kann das vertragen; er wirkte darum nur um so zeitgemäßer. Sehr Gutes leistete das Orchester (die akademische Orchestervereinigung Göttingens), dem als kundiger Cembalist V. E. *Wolff* sekundierte. Die Tanzspiele nach Händelscher und Purcellscher Musik fanden auf einer Freilichtbühne statt, inmitten einer idealen Szenerie für die phantasievollen und technisch vorzüglich durchgebildeten Figurenspiele der jugendlichen Tänzer und Tänzerinnen. So hinterließen die Tage ein belebtes und eindrucksvolles Bild der gebotenen Werke und ihrer neu gewonnenen Darstellung. *L. Sp.*

*

Historische Kammerkonzerte im Schloß zu Bruchsal

Schon seit einigen Jahren wissen die musikfestlichen Veranstaltungen im *Bruchsaler Schloß* die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich zu lenken, nicht nur durch die Gediegenheit der musikalischen Darbietungen, sondern vor allem auch durch den hierfür zur Verfügung stehenden herrlichen äußeren Rahmen, den Fürstensaal der ehemals so berühmten fürstbischöflichen Residenz. Machen auch die musikalischen Verhältnisse einer kleineren Stadt die Beschränkung auf *Kammerkonzerte* notwendig, so gewinnen diese andererseits sehr wesentlich an Eindruck und Wirkung durch die Verknüpfung unserer heutigen Musikpflege mit der Erinnerung an frühere glanzvolle Zeiten, die uns gerade in dem Prachtbau des Kardinals Damian Hugo von Schönborn zu Bruchsal aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts lebhaft entgegentritt.

Dem Gräflich Schönborn'schen Archiv zu Wiesentheid in Bayern, das erst in jüngster Zeit durch den Heidelberger Kunstgelehrten, Fritz *Zobeley*, gesichtet, geordnet und eingerichtet wurde, hatte man auch die von Zobeley geschickt bearbeiteten Kompositionen entnommen, die, alle zum ersten Mal aufgeführt, den ersten Teil des diesjährigen *Kammerkonzerts* bildeten. Einer einleitenden Sinfonia von *Antonio Caldara* folgten eine hübsche Suite von *Georg Reutter* d. J., dem Lehrer Haydns, und das Violinkonzert eines unbekannten Komponisten, das in vieler Hinsicht an den Stil der Mannheimer Schule, des jüngeren Stamitz erinnerte. Dazwischen standen zwei Arien von *G. Ph. Telemann* und *Giovanni Bach*, wie sich der jüngste Sohn des großen Sebastian seit seiner Tätigkeit als Organist am Mailänder Dom gelegentlich zu nennen liebte. Boten diese Kompositionen auch nichts Überraschendes, nichts Überragendes, so konnten sie doch wohl ein recht anschauliches Bild des musikalischen Lebens jener Zeit an dem kunstsinnigen fürstbischöflichen Hof geben. Der zweite Teil der Vortragsfolge war *Mozart* gewidmet. (Das Spinett, auf dem er als Wunderkind auf einer sehr großen Konzertreise dereinst gespielt hatte, wird im Schloß gezeigt.) Das reizende Divertimento D dur für Streichorchester, Oboen und Hörner und der „Letzte Satz" einer sonst nicht bekannten und nicht vollendeten Sinfonie umrahmten zwei Koloratur-Arien, die sich dem Geist des Rokoko, wie er aus dem Stil des Schlosses entgegenleuchtet, trefflich einfügten.

Durchaus lobenswert waren die Leistungen des nur aus Liebhabern bestehenden Orchesters unter der Leitung von Musikdirektor *Henkler*, überaus sauber und klar der reich verschnörkelte Ziergesang der Heidelberger Koloratursängerin *Liane Müllegger*, die mit Recht stürmischen Beifall fand.

Der Zudrang zu dem Konzert war erfreulicherweise so lebhaft und stark, daß die ganze Veranstaltung noch zweimal wiederholt werden muß: ein schöner Lohn für eine schöne Tat.

August Richard (Heilbronn a. N.).

MUSIKBRIEFE

Augsburg. Es ist hier eine allbekannte leidige Tatsache, daß zwischen Augsburg und der Sonne München steht. Die Indolenz des hiesigen Publikums und namentlich der gebildeteren und zahlungsfähigen Kreise gefällt sich seit dem Wegfall namhafter Solisten-Konzerte noch mehr in der Ignorierung heimischer Kunstpflege, die auf diese Weise, der Resonanz beraubt, nur sehr schwer den Weg zu eigener Selbständigkeit finden. Wohl liegen diese wahrhaft betrüblichen Dinge in jahrzehntelanger Tradition verwurzelt, die in der Unzulänglichkeit früherer Einrichtungen begründet war; aber gerade jetzt, wo sich die bodenständigen Kräfte endlich zu sammeln beginnen, wird die Lässigkeit des Publikums zu einer schweren Schuld am hiesigen Musikleben. Zudem verdienten die Aufführungen der 7. Sinfonie A. Bruckners und der Sinfonia domestica unter Kapellmeister Joseph Bach ehrliche Anerkennung. Als eine ereignishafte Tat der städtischen Sinfoniekonzerte muß die Erstaufführung der Sinfonie „Hero und Leander" unter der mitreißenden Leitung des Komponisten A. W. von Waltershausen erachtet werden. Die überraschende Moderne dieses Werkes, die in der konsequenten Ausbeute der Quartharmonien, in der stilbildenden Linearität thematischer Durchführungen und der sich hieraus gelegentlich ergebenden Tonalitätsverneinung steht eine erlebnismäßige Formkraft gegenüber, die in der freien Auswertung des Sonatenprinzipes Bestätigung erfährt, und ein architektonisches Bewußtsein, das in der Proportionierung und tonartlichen Verhältnisschaffung der einzelnen Formglieder letzte Gültigkeit erlangt. Neben diesen Erstaufführungen interessierten noch Uraufführungen einer wirkungsvollen symphonischen Suite von Otto Hollenberg und ein stilistisch, allerdings völlig unklares Klavierkonzert von Georg Emmerz. Die städtischen Kammermusikabende unter Prof. H. K. Schmid haben erfreulicherweise an Bedeutung gewonnen. Dies gilt besonders einem Konzert, das einheitlich Dvorak, Tschaikowsky und Smetana umfasste; aber auch die Wiedergaben des Beethoven-Trios G dur Op. 1 No. 2 und des f moll-Quintettes Op. 34 von Joh. Brahms bedürfen gesonderter Erwähnung. Der Oratorienverein beginnt unter Prof. H. K. Schmid eine neue, rege Tätigkeit, deren Früchte bisher die Aufführungen des Brahmsschen „Ein deutsches Requiem" und der „Heiligen Elisabeth" von Liszt waren. Auch ein Kompositionsabend Otto Siegls ist seiner Initiative zu danken. In ihm vermittelte das manuskripturaufgeführte Trio für Violine, Cello, Klavier Op. 37 den bestimmendsten und hoffnungsreichsten Eindruck. Die Violinsonate Op. 39 dagegen ist wieder ganz Abbild kämpferischer Gebärde und revoltierender Skepsis. In dem Dissonanzenreichtum, der sie kennzeichnet, liegt allerdings auch eine optimistische Bejahung, ein Kraftüberschwang, der ihn seiner Mißwirkung teilweise entkleidet. Die drei Männerchöre Op. 46, die die „Liedertafel" in ihrem Frühjahrskonzert uraufführte, zeigen O. Siegls kompositorische Erfindung und Formkonzentration wiederum am ausdruckentsprechendsten. Sandra Drouckers Klavierkonzert mit klassischen und jungrussischen Werken verdient unter den Solistenkonzerten erste Erwähnung; daneben sogleich Hanns Wolf, der uns altklassische Musik Couperins, Dom. Scarlattis, Galuppis, aber auch moderne Debussys, Casellas, Liapunows und Strawinskys bescherte. Aehnlich brillierte Erich Kloss mit impressionistischen Feuilletons von Ravel, Albeniz usw. erwies aber auch in Schuberts „Wandererfantasie" eine große Formkomplexe bewältigende Gestaltungskraft. Mit Ur- und Erstaufführungen ausgezeichneter Quartettarbeiten von C. Schuster und G. Paepke sicherte sich der Tonkünstlerverein Aufmerksamkeit, und die Gesellschaft für neue Musik schloß ihre diesmaligen Darbietungen mit einem zweiten Abend des Amarquartetts, der Verdis e moll, Debussys g moll, und Pfitzners cis moll-Opus umfasste und mit dem vom hiesigen Bothequartett glänzend studierten d moll-Quartett Op. 7 von Arnold Schönberg.

Ludwig Unterholzner.

*

Basel. Obwohl sie zeitlich etwas weit zurückliegt, müssen wir der prächtigen Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung" durch die Liedertafel noch gedenken. Es gibt viele Werke dieser Art, die sich durch weit größere Tiefe auszeichnen, wenige, die gleich elementaren Schwung aufweisen. Der Faust von Karl Erb und besonders der Mephisto von Heinr. Rehkemper bleiben unvergeßliche Eindrücke. — Als schroffes Gegenstück bot etwas später der Gesangverein Brahms' „Deutsches Requiem". Beide Aufführungen standen unter der Leitung von Hans Münch, so daß traditionsgemäß unsere beiden großen Chorgesangvereine in denselben Händen liegen. Er bewies beide Male, daß er über bedeutendes musikalisches wie technisches Können verfügt, so daß wir in ihm einen würdigen Nachfolger Suters haben werden. — Die Allgemeine Musikgesellschaft bot anläßlich der Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens ein Festkonzert; sichtlich unter dem stimulierenden Eindruck eines Ehrentages stehend, boten die Musiker unter Hermann Suters Leitung Werke von Huber, Debussy und Suter (Sinfonie d moll) in bester Ausführung; als solistische Beigabe spielten Fritz Hirt und Hermann Beyer-Hané gediegen das Doppelkonzert von Brahms. Das war gleichsam der offizielle Schluß der Saison. Vorher wurde noch in einem Zyklus von vier Abenden jeweilen ein Concerto grosso von Händel, ein Solokonzert von Mozart und eine Sinfonie von Haydn aufgeführt zu Dank aller Musikfreunde, die gerne wieder einmal seltener gebotene Werke unserer Klassiker sich anhörten. — Zwei Novitäten für Basel gaben Anlaß zu einem interessanten Vergleich. Am selben Tage wurde als Matinee-Vorstellung das Melodrama „Die arme Mutter und der Tod", Text von Hans Reinhart, Musik von Felix Petyrek, und in einem Privathaus Arthur Honeggers sinfonischer Psalm „Le roi David" aufgeführt. Petyrek erwies sich dabei als ein sehr feinsinniger Musiker; er gibt sich modern, kühn in der Harmonie, selten polyphon. Im Gegensatz zu ihm denkt Honegger mehr linear, zeigt mehr Temperament, bleibt aber da und dort etwas in Aeußerlichkeiten stecken, denen freilich wieder zahlreiche tiefempfundene Stellen gegenüberstehen. Sein Werk hatte in Philipp Strübin (Mühlhausen) den denkbar besten Leiter.

Hans Ehinger.

*

Hamburg. Die Weber-Feier im hiesigen Opernhaus erstreckte sich auf zwei Abende, von denen der erste die musikalisch unergiebige, weil gar zu sparsam von Weber ausgestattete „Preziosa" brachte, als Bühnenwerk Webers wahrlich nicht zu rechnen und mit ihrem kitschig-romantischen Vorwurf des Mignonkonkurrenten Pius Alexander Wolf heute kaum mehr erträglich. Unergiebig auch vor allem, weil das Spärliche, was Weber hier einer zweitklassigen Bühnendichtung zugewandt hat, nicht die Vollwertigkeit birgt wie der Freischütz, die Euryanthe, der Oberon. Egon Pollak schenkte der Grazie in den Linien alle Bewegungsfreudigkeit, konnte aber den von Schauspielern der Altonaer Nachbarbühne bestrittenen Abend nicht über die natürliche Veranlagung hinweg steigern. Ein zweiter Feierteil umschloß die in ihrer Begrenzung vollendete einaktige Jugendoper „Abu Hassan" aus der Lehrzeit bei Abbé Vogler, der Werner Wolff am Pult mit offensichtlicher Wonne zum Klingen verhalf. Wenn auch der Bedeutung der Oberonmusik, die zur Einleitung des Abends erklang, durchaus unterlegen, so ist im zierlich humorvollen Dialog dieser buffo-Oper so viel an Zukunftsträchtigem (die Meisterwerke des Einakters bis zu d'Albert, Bittner, ja Busoni haben hier ihre Wurzeln), daß die Beachtung zur Hundertjahrfeier mehr als berechtigt anmutet. Die Kammermusikgattung erschien mit einem der Klarinettenkonzerte, dem in Es mit dem Posthorneinschlag des Rondosatzes, in der höchst virtuosen Wiedergabe Bruno Wenzlaffs. Außerdem bemühten sich acht Damen des Balletts um die „Aufforderung zum Tanz", ohne verhindern zu können, daß bei der bewußten Fermate gedankenloser Beifall die Szene unterbrach. Der ursprünglichen Absicht einer einheitlichen, großzügigeren Weber-Feier mit der „Euryanthe" standen Buers' Tod und andere äußere Hemmnisse entgegen. Immerhin bleibt das Aufzeigen von Nebenwegen im großen Komplex Carl Maria ein Verdienst.

Weiß-Mann.

*

Koblenz. Das „Musikinstitut" brachte in seinen Konzerten noch an bemerkenswerten Werken: Mahlers „Lied von der Erde", eine erfolgreiche Erstaufführung der „Meeres-Sinfonie" von Atterberg unter des Komponisten Leitung — in diesem Konzert bestätigte Edwin Fischer mit Beethovens Klavierkonzert Es dur aufs neue seine starke künstlerische Eigenart —, ferner zum 70. Geburtstag seines Leiters W. Kes u. a. das „Te Deum" von W. Braunfels und am Charfreitag eine den Absichten Bachs wenig gerecht werdende Aufführung der „Matthäus-Passion", womit sich Kes nach fast 21 jähriger hiesiger Wirksamkeit von der Oeffentlichkeit verabschiedete. Unter den Kammerkonzerten der „Musikfreunde" verdienen je ein Abend des Havemann-Quartetts und des Berliner Vokalterzetts (Strunk, Roll, Böhm) herausgehoben zu werden. Im Stadttheater verdanken wir H. Henrich noch künstlerisch Wertvolles: so einen Morgen alter Meister mit der ausgezeichneten Li Stadelmann am Cembalo, einen gleichen des Wiener Meisters Paul Grümmer mit Sonaten und Suiten von Händel, Couperin u. a. für Viola da gamba. Von heimischen Künstlern hörte man an derselben Stelle Gertrud Kanisch in Liedern von H. Henrich, sowie erstmalig das noch junge Streichquartett Gottfr. Arbeiter. Der Männergesang war nur noch vertreten durch die Rheinländer (H. Henrich) mit einem „I. Winter-

konzert", das auch das einzige blieb. Pflegestätten der Kirchenmusik sind die Jesuitenkirche, dessen ernststrebender Organist J. Buschmann am Ostertage eine eigene „Messe in C" mit viel Erfolg uraufführte, und die Christuskirche (Heinemann), wo die „Musikalischen Andachten" kürzlich die Zahl 70 erreichten.
Adolf Heinemann.

*

Königsberg. Königsbergs Musikfreunde haben Anlaß, dem kommenden Musikwinter mit einiger Besorgnis entgegenzublicken. Mußten doch ganz erhebliche Abstriche am Etat sowohl der Oper, wie der Sinfoniekonzerte vollzogen werden. so daß die unter der kulturellen Abgeschnittenheit ohnehin schwer leidende Provinz nun noch mehr wie früher der wichtigsten musikalischen Kraftquelle entbehren wird. Die musikalische Sommersaison freilich — auch Königsberg hat eine solche — spürt diesmal noch wenig von jenen Nöten. In ihrem Mittelpunkte stehen seit Jahren die täglichen Orchesterkonzerte im Tiergarten. Hier haben sich Männer wie Ernst Wendel, Paul Scheinpflug, Rudolf Siegel u. a. als Dirigenten die ersten Sporen verdient, hier wurde schon musikalische Volksbildungsarbeit geleistet, ehe die vielbeschriebenen musikerzieherischen Reformen des neuen Staates einsetzten. Zurzeit betreut Ludwig Leschetizky, bisher Opernkapellmeister in Chemnitz, mit schönem Kunsteifer und erheblichem Können diese gern besuchten Sommerkonzerte. Er ist, da Klaus Nettsträter ans Frankfurter Opernhaus berufen wurde, zugleich auch der Mann, der im kommenden Winter unser heftig schaukelndes Opernschifflein über Wasser halten soll. — Unsere Oper, das Schmerzenskind von Publikum und Kritik, von Stadt und Staat, ist in die Ferien gegangen. Operette und Jazz machten bei ihr den Kehraus. — In den letzten Tagen des Juni fand hier das mit großem Aufwande vorbereitete 23. Preußische Provinzial-Sängerbundesfest statt, das erste seit der Wiedervereinigung der drei Ostmarkenverbände. Der Vorsitzende des übergeordneten Deutschen Sängerbundes, Rechtsanwalt List, die Spitzen der staatlichen und städtischen Behörden wohnten dem von 5—6000 Sängern beschickten Feste bei. Neben Massenkonzerten fehlte auch der übliche Festzug nicht. Die rein künstlerische Ausbeute war gering, da unsere Sängerschaft bei achtbarer Chordisziplin und oft erheblichem stimmlichem und vortraglichem Können das deutsche Volkslied noch immer über die Achsel anzusehen scheint, dafür aber dem Stile eines Hegar mit oft recht unglücklicher Liebe anhängt. Trotzdem bewährte sich auch hier die gemeinschaftbildende Macht der Musik, und sie verlieh dem Treuegelöbnis an die aus Danzig und Memel erschienenen Sangesbrüder eine besondere Weihe. Dr. *Erwin Kroll.*

*

Pforzheim. Auch in der zweiten Hälfte der verflossenen Konzertsaison erfreute der hiesige Musikverein (Vorstand Fr. Garagnon) durch eine Reihe erstklassiger Veranstaltungen: Das Badische Landestheaterorchester spielte unter Ferd. Wagner die c moll-Sinfonie von Scriabine und mit Alma Moodie als Solistin das Pfitznersche Violinkonzert. Von berühmten Gesangskräften bekam man Emmy Krüger (München) und Emil Schipper (Wien) zu hören. Einen besonders genußreichen Abend bereitete zum Schluß das Stuttgarter Kleemann-Quartett im Verein mit Paul Schmitz (Klavier), Philipp Dreisbach (Klarinette) und Fritz Jungnitsch (Flöte). Zum Vortrag gelangten das sehr beachtenswerte Klavier-Klarinettensextett von Felix Petyrek, ferner mit Martha Fuchs als Gesangssolistin Hindemiths „Junge Magd" und schließlich Brahms' herrliches Klarinettenquintett Op. 115, welches das Kleemann-Quartett und Philipp Dreisbach in einzigartiger Weise zur Geltung zu bringen wußten. Neben dem Musikverein bot auch der aus einheimischen Kräften zusammengesetzte Orchesterverein wertvolle Veranstaltungen. Als Solisten traten hier auf der bekannte Violonist Georg Kulenkampff und der Cellist Gregor Piatigorsky. Das musizierfreudige Orchester bildet ohne Frage einen ganz vorzüglichen Klangkörper, aus dem sich aber bei entsprechender Leitung noch viel mehr machen ließe. Ob Albert Fauth, der derzeitige Dirigent, nicht mehr an Schwung und Seele geben kann oder will, entzieht sich unserer Kenntnis. Im Schauspielhaus bildeten Johann Straußsche, Suppésche und modernere Operetten das Repertoire. Sehr zu begrüßen wäre es, wenn man vielfachen Anregungen entsprechend mit der Zeit auch noch zur Spieloper übergehen würde. *Dr. z. N.*

*

Salzburg. Ein Rückblick über die vergangene Konzertsaison zeigt als Ganzes das Bild eines unorganisierten, zufallsbedingten Betriebes ohne Einstellung und Richtungswillen. Ueberdurchschnittliches ist der Initiative einzelner Künstler allein zu danken, Denkwürdiges naturgemäß außerhalb der sommerlichen Festspielzeit nur selten anzutreffen. Von Salzburger Erstaufführungen soll im folgenden kurz berichtet werden. — Der kühnen Wiedergabe der „Alpensinfonie" von Richard Strauß zu Beginn des Konzertwinters ließ Mozarteumsdirektor Bernhard Paumgartner eine selten glückliche, im einzelnen ganz vorzügliche Erstaufführung von Max Regers „Böcklin-Suite" anläßlich des zehnjährigen Todestages des Meisters folgen. Zwischendurch war Hermann v. Schmeidel als Gast nach Salzburg gekommen und hatte hier zum ersten Male auf österreichischem Boden drei Werke jungösterreichischer Komponisten aufgeführt: Herm. Grabners, des Regerschülers, feingearbeitete „Variationen über ein Thema von Johann Seb. Bach", Egon Kornauths blühende „Orchestersuite" Op. 20 und Ernst Tochs stark gedankliche Kammersinfonie „Die chinesische Flöte" mit Amalie Merz-Tunner als vorzügliche Interpretin des Sopranparts. Das Publikum zeigte sich durch die internationalen Kammermusikfeste der vergangenen Jahre erzogen und verhielt sich durchaus zustimmend. Bescheiden nur setzt sich Salzburg aus Eigenem für neue Kammermusik ein. Von Paul Graener, dem Mozarteumsdirektor der Jahre 1911/13, der in Salzburg weilte, war verhältnismäßig viel, u. a. das nachdenkliche, sehr wertvolle Klaviertrio Op. 61 zu hören. Auch Hans Pfitzner schenkte uns eine impetuose Wiedergabe der e moll-Violinsonate als „Begleiter" einer Münchner Geigerin. Paul Hindemiths frühes f moll-Quartett Op. 10 brachte das Dresdener Streichquartett nach Salzburg, Fritz Malata (Frankfurt) Strawinskys neue, vom letzten internationalen Kammermusikfeste bekannte dreisätzige Klaviersonate im eigenen Klavierabend. Die Salzburger Bläservereinigung führte den jungen Schweizer J. Lauber mit vier hübschen Bläser-Intermezzi glücklich ein. Und endlich, doch keineswegs zuletzt, sei im besonderen der Uraufführung sechs stimmungsvoller Kammerlieder für Alt und Klavierquintett „Einsamkeiten" Op. 28 von Friedrich Frischenschlager, dem Humperdinck-Schüler, der am Konservatorium „Mozarteum" wirkt, im Rahmen eines erträgnisreichen Kompositionsabends gedacht. *Erich Schenk.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Bad Brückenau. Der Hofer Chorverein Liederkranz brachte in seinem Frühjahrskonzert Werke von Henri Marteau („De profundis", 130. Psalm, dem Gedächtnis der im Weltkriege gefallenen Helden gewidmet) und Werke des bekannten Nürnberger Komponisten und Musikschriftstellers Alfons Stier mit großem Erfolg zur Aufführung. Drei Lieder für eine Sopranstimme und Orchester (Kindheit, Hymne, Gretchens Gebet) hatten starken Erfolg. Die an sich spärliche Literatur des Orchesterliedes erhält mit diesen Gesängen eine wertvolle Bereicherung. Am gleichen Abend brachte derselbe Chor eine große Ballade „Belsazar" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester vom selben Komponisten mit ebenfalls durchschlagendem Erfolg zur Aufführung. Das Werk ist sehr dankbar geschrieben und stellt moderne Musik in bestem Sinne dar. Sicher wird diese Ballade ihren Weg durch die großen Konzertsäle machen. Frl. Maria Amann (München) entledigte sich ihrer teilweise recht schwierigen Aufgabe mit feinem Verständnis und ausgezeichneter Musikalität.
Bernhard Bischoff.

*

Blankenburg a. H. Nach längerer Zeit trat der Chorgesangverein wieder mit einer Musikaufführung hervor, und zwar kam Händels „Judas Makkabäus" (als vaterländisches Volksdrama bearbeitet von Dr. Herm. Stephani) zur Wiedergabe. Kapellmeister Willy Starck hatte alles mit Liebe und Sorgfalt vorbereitet und führte seinen Chor und das Philharmonische Orchester aus Wernigerode zu glänzenden Siegen. Die Soli waren mit Grete Welz (Sopran), Anna Hardt (Alt), Martin Wilhelm (Tenor) und Kurt Griebe (Baß) ausgezeichnet besetzt. Das Werk hinterließ großartige Eindrücke, was sich sogar im Beifall nach einzelnen Stücken kundtat.

*

Braunschweig. Das Braunschweigische Landestheater (Leitung: Intendant Dr. Ludwig Neubeck) brachte anläßlich Carl Maria von Webers 100. Todestag den „Oberon" in vollständig neuer Einrichtung, der Mahlers Bearbeitung zugrunde lag, und reicher Ausstattung zur Aufführung. Die unter der Spielleitung Hans Strohbachs und musikalischen Leitung des Generalmusikdirektors Professor Franz Mikorey stehende Vorstellung, welcher Webers Großnichte, die in Braunschweig lebende Frau Trude Dühringshoven, beiwohnte, fand ungewöhnlich begeisterte Aufnahme des Publikums.

*

Bremen. Die Saison ist saft- und kraftlos zu Ende gegangen. Die wirtschaftlichen Nöte des Stadttheaters stiegen höher und

höher, die privaten Veranstaltungen zeigten zunehmendes Defizit und wurden zum Teil in letzter Stunde abgesagt; die Kosten des Saals waren dann noch das kleinere Uebel. Ist es allgemeine Kunstmüdigkeit oder sind wir künstlerisch auf einem Nullpunkt angelangt? Der Katzenjammer ist furchtbar. Ich versage mir das Aufzählen der mit vieler Mühe und mit großem Ernst dargebotenen Konzerte mit der Hoffnung, daß im nächsten Jahre mehr Gipfelleistungen und vor allem vorwärts und aufwärts weisende Kunst unserer Stadt beschert sein mögen, daß vor allem dem Stadttheater in seinem Streben nach Ur- und Erstaufführungen mehr Interesse entgegengebracht wird. *Heinz Bergmann.*

*

Halberstadt. Als zweite deutsche Bühne brachte unsere Oper noch vor Torschluß „Die Macht des Schicksals" von Verdi in der Bearbeitung von Franz Werfel heraus. Der Dresdener Musikbrief ist näher auf das Werk eingegangen und es braucht daher hier nur gesagt zu werden, daß unsere Aufführung ein erneuter Beweis für die Leistungsfähigkeit unseres Theaters war. Unter dem Stabe von Hans Clemens und unter der Spielleitung von Klaus Gurr, der auf der Stilbühne sehr stimmungsvolle Bilder schuf, übte das musikalisch wertvolle Werk, das auch szenisch sehr dankbare Aufgaben bietet (z. B. das Kriegslager, vor allem aber die prächtige Szene vor dem Kloster), starken Eindruck aus. Dr. *B.*

*

Meiningen. Mit Beginn der Winterspielzeit verläßt Peter Schmitz seinen Posten als Leiter der Landeskapelle (ehem. Hofkapelle) und folgt einem Rufe nach Dessau als Nachfolger Generalmusikdirektors Fr. v. Hößlin. Die Regierung von Thüringen hat es nicht für nötig erachtet, für Meiningen Verhältnisse zu schaffen, die es ermöglicht hätten, den ausgezeichneten Dirigenten, der die Kapelle auf dem überkommenen hohen künstlerischen Stand zu erhalten mit größtem Erfolg sich bemüht hat, dem berühmten Institut zu erhalten. *H. Langguth.*

*

Zürich. Als Vorspiel zum Internationalen Musikfest ist ein Felix Petyrek-Abend zu betrachten. Bearbeitungen russischer, polnischer, ungarischer, ukrainischer Volkslieder (bei Hug schon vor einigen Jahren erschienen) und einige Arien aus alten Singspielen (ebenfalls „bearbeitet" von Petyrek) wurden von der Konzertsängerin Alice Frey vorzüglich vorgetragen. Die Begleitungen der Lieder muten unter den Händen des Komponisten an wie rassige Improvisation zu eigenen Melodien; die so anders gearteten Singspielweisen dagegen gewinnen nichts durch das sie umspielende pianistische Gekräusel. Konzertetüden nach Etüden von J. B. Cramer weisen nach der Richtung etwa eines modern frisierten Henselt. Wo Petyrek auf die fremde Melodie als Anreger verzichtet, hört er auf, Melodiker zu sein. In Choral, Variationen und Sonatine hüllt er sich in Dissonanzgrübelei; trotzdem fesseln einige Zeilen. Wieder ein anderes Gesicht zeigen die Klavierstücke für Kinder (1926, Manuskript). Sie erinnern an jene englischen Postkarten, auf welchen das Gehaben der Großen in verzerrten Kindergestalten persifliert wird. Urkomisch, gewiß; genau wie die Musikkarrikatürchen Petyreks. Aber die Grenze zwischen Kunst und Ulk sollte in der Musik ebenso innegehalten werden wie in der Malerei. In den „Grotesken" geht Petyrek noch einen Schritt weiter. Scherze wie „der Wurstelprater" duldete man früher nur als Einfall des Klavierhumoristen auf dem Ueberbrettl. *Anna Roner.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Loewy-Schroetter: Ueber den Energieverbrauch bei musikalischer Betätigung. Verlag Julius Springer, Berlin 1916.

Es werden die physiologischen Verhältnisse bei der musikalischen Betätigung hinsichtlich des Energieaufwandes untersucht und zwar bei Sängern und Instrumentalisten (Streich-, Blas-, Tasteninstrumente und Schlagzeug), sowie beim Dirigieren einer Kapelle. Auf die einzelnen Ergebnisse dieses lesenswerten und lehrreichen Schriftchens kann nicht näher eingegangen werden. Erwähnt sei nur, daß bei konzertmäßiger Betätigung sowohl des Klavierspiels wie der Streichinstrumente die Größenordnungen der Verbrauchswerte sich nähern (bis zu 250%, bei Schlaginstrumenten dagegen bis um mehr als 300%). Bei dem Energieaufwand handelt es sich um den Ueberschuß der Verbrauchswerte über die Ruhewerte, die in jedem Falle bestimmt wurden. *A. K.*

*

Otto Keller: Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Stein-Verlag, Leipzig 1926.

Die Operette fand bisher bei den Musikhistorikern kaum rechte Beachtung, oft wohl im berührten Gegensatz zu ihrer Allgemeinbeliebtheit. Namen wie Offenbach, Suppé, Strauß u. a. werden kaum erwähnt. Otto Keller gibt nun in diesem Buch eine umfassende Darstellung der Operette (Musik, Libretto und Darstellung) von ihren Anfängen bis zu den heutigen Eintagsprodukten, die mit dem eigentlichen Begriff der Operette nichts mehr gemein haben. Auf Grund des von ihm vor Jahrzehnten schon gegründeten jetzigen Dr. Pommeranz-Hagenarchivs war es dem Verfasser möglich, eine möglichste Vollständigkeit wenigstens hinsichtlich des Materials vorzulegen. Viele Jahre emsiger Arbeit waren dazu nötig. Von dieser umfassenden Darstellung der Operette aus ist es erst möglich, ihr auch wissenschaftlich näher zu kommen. Der Anhang enthält einen sehr reichhaltigen Literaturnachweis, eine Tabelle über die Aufführungsziffern der Operetten (darunter die „Fledermaus" mit der Zahl 11962 an der Spitze steht), Tabellen der Komponisten und ihren Operetten, Librettisten usw. und endlich ein reiches Bildermaterial mit vielen Abbildungen von Komponisten und Darstellern. *A. K.*

*

Friedrich Leipoldt: Stimme und Sexualität. Verlag von Dörffling & Franke. Leipzig 1926.

Das Problem der inneren Zusammenhänge von Stimme und Sexualität wird in gut verständlicher Form dargestellt. Der historischen und physiologischen Seite der Kastration ist ein besonderes Kapitel gewidmet. *A. K.*

*

Berliner Musikjahrbuch 1926. Herausgegeben von Arnold Ebel. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G. Berlin und Leipzig.

Die Vormachtstellung Berlins als Musikstadt wird dokumentarisch belegt. Vorurteile gegen diese Tatsache sollen, trotz der erkannten Mängel, möglichst beseitigt werden. Im Geleitwort sagt der Herausgeber: „Das Musikleben Berlins stellt einen bemerkenswerten Gradmesser alles musikalischen Geschehens überhaupt dar." Die Aufsätze sind teils registrierend, teils kritisch: Die Berliner Singakademie, die städtische Musikpflege, das Männerchorwesen, die Instrumentensammlung der Hochschule, die musikalischen Bildungsanstalten werden behandelt, lebende und tote hervorragende Musiker Berlins gewürdigt. Trotz eines genauen Verzeichnisses der Adressen Berliner Tonkünstler und dank des vielseitigen Inhalts ist das Buch nicht nur für Berliner bestimmt! *A. K.*

*

E. Richter: Wie wir sprechen. 2. Aufl. Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 354. B. G. Teubner, Leipzig 1925.

In sechs gemeinverständlich und anregend geschriebenen Abschnitten wird, fortschreitend von den einfachsten Sprachvorgängen zu den kompliziertesten, die Hervorbringung der Laute, Entstehung und Entwicklung der Sprache, Ueberlieferung und Neuschöpfung, Sprachgeschichte und Ausdruckswahl behandelt. In dieser Auflage ist der Stoff vollständig neu gestaltet worden unter Berücksichtigung der neuesten Forschungen auf sprachwissenschaftlichem Gebiet. *A. K.*

*

G. Allekotte: Entwicklung der Rheinischen Musik. (Kulturkunde in Schule und Haus. Rheinische Reihe, Heft 8.) A. Marcus und E. Webers Verlag, Bonn.

Eine Sammlung von Aufsätzen, in denen von rheinischer Musik gehandelt wird, zusammengestellt aus Büchern und Zeitschriften. Ausgehend von einer Kennzeichnung des Wesens deutscher Musik, wird erzählt, wie sich heidnisch-germanische Musikübung gestaltete, wie die kirchliche Kunst Würfel schlug auf rheinischem Boden. Für das Mittelalter haben Worms und Köln als Bischofssitze ihre besondere Bedeutung. Einen breiten Raum nimmt die Darstellung des 19. Jahrhunderts ein. Aufgabe des Buches ist, der Jugend Belehrung und Anregung auf musikgeschichtlichem Gebiet su geben und zu zeigen, welche große Macht auch die Musik in der rheinischen Kulturentwicklung bedeutet. *A. K.*

*

Oscar Beringer: Klavierschule Bd. I. — Tägliche technische Studien Teil. Bosworth & Co. Leipzig.

Im Unterricht sehr brauchbar, logisch aufgebaut, in den technischen Uebungen wie im unterhaltenden Teil mit gutem pädagogischem Geschmack zusammengestellt. Die täglichen Studien sind als einleitender Lehrgang zu Tausigs „Täglichen Studien" gedacht und dafür zweifellos auch sehr geeignet. *A. K.*

Franz Mayerhoff: Instrumentenlehre. Bd. 1. Text, Bd. 2. Notenbeispiele 2. Aufl. Sammlung Göschen Bd. 438/9. Walter de Gruyter & Co., Berlin 1926.

In knapper Form ist das Wichtigste in Text und Noten gesagt. Sowohl für den musikinteressierten Laien wie für den Musikstudierenden sind die beiden Bändchen, die in das Wesen der Orchesterinstrumente und ihre Verwendung bei der Instrumentierung gut einführen, unentbehrlich. *A. K.*

*

Ernst Reiter: Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit. Kistner & Siegel, Leipzig.

Eben recht zur Weber-Feier ist über den Meister der deutschen Volksoper diese Schrift erschienen, die den Titel trägt und zum Verfasser Ernst Reiter hat. Die Darstellung geht ihre eigenen Wege, nimmt ihren Ausgangspunkt von Webers schriftlichen Aeußerungen über das musikalische Schaffen, besonders inwieweit sie die Oper, Webers ureigenes Gebiet, betreffen und kommt zu Resultaten, die gerade die Hauptwerke, den Freischütz, die Euryanthe und den Oberon, in ein völlig neues Licht stellen. *A. K.*

*

Roderich von Mojsisovics: „Der Zauberer", Oper in 1 Akt. Verlag Zierfuß, München.

Das Libretto der kleinen Oper ist nicht sonderlich neu: Kaum ist der Ehemann auf Reisen gegangen (s. d'Alberts „Abreise"), da tauchen schon die Liebhaber der Frau und der Zofe auf. Wie der Gehörnte unerwartet zurückkehrt, hilft ein lustiger Bettelstudent mit seinem Hokus-Pokus aus der Klemme. — Aber der Vorwurf hat manche Vorzüge: Natürlichkeit und Unkompliziertheit der heiteren Handlung, Leichtverständlichkeit derselben aus dem Szenenbild; für die Sänger (Schauspieler) bietet sich Gelegenheit, die als Typen gezeichneten Personen mit individuellem, persönlichem Leben und Empfinden zu erfüllen und zu charakterisieren, den spanischen Einschlag des Schauplatzes nützt der Komponist nur in begrenztem Umfang. — Die Musik ist beweglich, musizierfroh, melodiös und harmonisch gewürzt genug, um zu fesseln. Auf scharfe Charakterisierung der Person-Vorgänge ist verzichtet zugunsten der Betonung des fein-komischen Elements. Da nur sechs Rollen, kein Chor und nur ein gewöhnlicher Haus-Innenraum erforderlich sind, ist die Oper auch für einfache Verhältnisse ausführbar. *C. Knayer.*

Musikalien

Karl Pfister: Marien-Minne. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag Karthause, Würzburg.

Der Komponist zeigt, daß man auch noch mit veralteten harmonisch-tonalen Mitteln und einer einfachen natürlichen Melodik etwas Rechtes schreiben kann, wenn einem gelegentlich ein guter Einfall kommt. *A. K.*

*

Flugschriften und Liederhefte herausgegeben vom Deutschen Volksgesang-Verein in Wien. 18. Heft. 32 deutsche Volkslieder aus Alt-Oesterreich und dem Burgenlande, im Volk gesammelt und für zwei Frauen- und zwei Männerstimmen gesetzt von Karl Liebleitner. Verlag des Deutschen Volksgesang-Vereins Wien IV, Schönburgstr. 17.

Eine Sammlung, die sich von selbst empfiehlt. Einfacher Volksliedsatz. Diese echten Volkslieder sind dazu berufen, unechte Volksliednachahmungen der letzten Jahrzehnte, wie sie so gern von gewissen Chordirigenten fabriziert wurden (meist in engster Anlehnung an Silcher), zu verdrängen. *A. K.*

*

Weiß mir ein schönes Röselein. Ein Johannisspiel nach alten Weisen von Erika Ebert. Jungbrunnen-Verlag Offenburg.

Für Jugendbünde eine willkommene Gabe. *A. K.*

*

Otto Erich Deutsch: Schuberts Goethe-Lieder. Ein musikbibliographischer Versuch. Verlag des Antiquariats V. A. Heck, Wien.

Der Verfasser bietet in diesem Heft ein Musterbeispiel für die noch sehr im argen liegende Notenbibliographie. *A. K.*

*

C. Türk: Gute Nacht, Op. 82. Mit Benützung einer Melodie von Beethoven. Für Sopransolo, dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor und Klavierbegleitung. Schweers & Haake, Bremen.

Hübsch gesetzt und dankbar in der Ausführung. *A. K.*

*

Alexander Laszlo: Die Farblichtmusik. Mit Tafeln und Textabbildungen. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.

— Op. 10: Präludien für Klavier und Farblicht. Ebenda.

Laszlo ist von der Lebensfähigkeit der Farblichtmusik überzeugt. „Denn die enge Verwandtschaft zwischen Farbe und Ton, die im psychologischen Sinn noch enger ist als die zwischen Ton und Wort, wird ihr recht geben." Er gibt zunächst einen geschichtlichen Ueberblick über die verschiedensten Versuche seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Der französische Jesuit Castel konstruierte bereits 1725 ein „Clavecin oculaire" im Anschluß an Newtons Spektralanalyse. Seitdem versuchten Physiker, Aesthetiker, Künstler und Kunstwissenschaftler auf verschiedenen Wegen eine Lösung innerhalb der Theorie, daß die Farben des Spektrums eine musikalische Oktave bilden. Laszlo geht vom Buntfarbenkreis Ostwalds aus und bestreitet, daß jeder Tonart nur eine Farbe entspreche. „Richtiges abstrakt-instinktives Farbenhören ist, wenn der Komponist zu jedem Akkord nicht *die* Farbe, sondern jeweils *eine* Farbe hört, die der Lage der Töne (hell, dunkel), der Instrumentation (Registrierung), der Umgebung, in welcher der Akkord bezw. die Tonfolge erklingt (Dimension, Perspektive) und der dynamischen Stärke (Kräftegrad des Lichtes) entspricht." *A. K.*

*

Otto Siegl, Op. 19: Gartenmusik, fünfsätzige Suite für Violine und Violoncello.

In die alten Formen der Allemande, der Gavotte und Musette, der Sarabande, des Menuetts und der Gigue ist hier eine Musik gegossen, deren ursprüngliche, starke Erfindung, deren unbezähmbarer Fluß, deren Oesterreicher Liebenswürdigkeit zu begeistern vermögen. Zudem ist das Werk von echt kammermusikalischem Geist durchdrungen, stille, unaufdringliche Feinheiten sind ihm ebensowenig fremd wie zur rechten Zeit eintretende überschäumende Kraftentladungen. Bei der Seltenheit dieser Besetzung wird dies Opus zweifelsohne von Geigern und Cellisten gleichermaßen begrüßt werden. *R. G.*

*

Derselbe, Op. 28: Streichsextett in einem Satz.

Die oben genannten Eigenschaften treten in diesem Sextett in verstärkter und erhöhter Ausprägung zutage. Daß Siegl mit den sechs Instrumenten vorzüglich umzugehen weiß, daß er ausgezeichnete, doch sehr gesunde Stimmungen zu schaffen vermag, war eigentlich nicht anders von ihm zu erwarten. Feine Stimmführung, feine Polyphonie sind ausgezeichnet gehandhabt. Auch wo das „Gemüt" su seinem Recht kommt, in der Abendruhe im Dorfwinkel, im Ländlertempo und im gemütlichen Tanz, da zeigt er, wie neu und unverbraucht er zu erfinden weiß, wie wenig er sich von Herkömmlichem beeinflussen läßt. *R. G.*

*

Jan Brandts-Buys, Op. 43: Suite für Violine und Klavier.

Ungewöhnlich formvollendete, fließende Musik, von einer ausgereiften Beherrschung sämtlicher Technik; in der Violinstimme mittelschwer, also besonders der Hausmusik und Liebhabern zugänglich. *R. G.*

*

Karl Gerdes: 3 Lieder für 1 Singstimme und Klavier. (Im Selbstverlag des Komponisten, Luckenwalde bei Berlin), a) Abbitte (Hölderlin), b) Reiselied (Hesse), c) Herbstlied (Hebbel).

Solch ausgesprochen gute Texte zu vertonen bedeutet ein Wagnis; spricht aber von vornherein für den guten Geschmack des Komponisten. K. Gerdes ist es tatsächlich gelungen, den Gedichten gerecht zu werden, ihre wundervoll abgeklärte Stimmung in die Musik zu bannen. Dem Herbstlied ist wohl vor allen der Vorzug zu geben. *R. G.*

*

Heinrich Sthamer, Op. 34: 8 Gesänge nach Gedichten von Hans Much für mittlere Stimme und Klavier. Verlag Kistner-Siegel, Leipzig.

Die sympathischen, edlen Gedichte haben in Heinrich Sthamer einen sehr beachtenswerten Vertoner gefunden, der sich in der Liedform wohl zu geben weiß. *R. G.*

*

Hilda Kocher-Klein, Op. 3, 4 und 8: „Kuckuck", 15 Kinderlieder für Gesang und Klavier. Verlag Johs. Jehle, Ebingen.

Das sind echte, nach Stimmenumfang und ganzer Anlage für die Kinder selbst bestimmte Liedchen, die den Volkston gut treffen und doch vornehm bleiben. Die lustige Stimmung herrscht vor, doch sind auch einige ernste, beschauliche und gefühlvolle darunter. Die Begleitung ist nicht schwierig. *C. Kn.*

*

Hermann Ruck: 6 Kinderlieder. Verlag Schultheiß, Stuttgart.

Vier davon sind mehr ernsten, nachdenksamen Charakters, die zwei letzten sind heiterer Art; alle sind fürs Ohr leicht faßlich und werden sicher gern gesungen. Die Begleitungen sind hier und da etwas zu gebunden und vielstimmig. Daß die Gluckhenne ihre

Küchlein mit einem Motiv aus Carmen lockt, werden nur die Stadtkinder merken. *C. Kn.*

*

Leoncavallo: „Addio", Liebeslied, hoch und tief. Verlag Fritz Schubert jr., Leipzig.

In der Art der neapolitanischen Kanzonen gehalten, Moll und Dur in gegensätzlicher Wirkung ausspielend, ist dieses Lied ein Schlager, der in feinem Pathos unwiderstehlich ist, wenn ihn ein italienischer Sänger im dort üblichen Stil „herausholt". Der Anfang könnte von Grieg sein, der sich ja oft italienischer Melismen bediente. *C. Kn.*

*

Hilda Kocher-Klein, Op. 20: Dreistimmige Weihnachtslieder. Verlag Jehle, Ebingen.

Ein feiner, altertümlich anmutender Duft hebt Wort und Ton dieser kurzen fünf Liedchen aus der Menge der Durchschnittsproduktion heraus. Strenge und Keuschheit der Tonsprache eignen denselben, erschweren aber den Durchschnittschorsängern die Auffassung, so daß z. B. Nr. 2 sich mehr für einen Madrigalchor eignet. Die andere bieten dem Verständnis kaum Schwierigkeit. Den eigentümlich stimmungsvollen Gesängen ist weite Verbreitung zu wünschen; sie würden den Geschmack der Sängerinnen veredeln. *C. Kn.*

*

H. Rechnitzer-Möller: Fünf schwedische Lieder nach Texten von Selander und Prinz Wilhelm von Schweden. Verlag Raabe & Plothar, Berlin. Mittel bis hoch.

Diese Lieder sind al fresco hingeworfen, konzertmäßig angelegt, für den Sänger und Begleiter gleich dankbar. Der innere, seelische Wert ist nicht gerade groß, aber von einem temperamentvollen, die Sache beherrschenden Sänger vorgetragen werden sie glänzende Wirkung machen. Die Haltung ist gemäßigt modern. Das letzte Lied „Die Milchstraße" stellte dem Tonsetzer nicht alltägliche Aufgaben. Man höre die Stelle: „Eine unvollendete parabolische Kurve, deren Fokus nie ein Sterblicher gemessen" und denke sich das vertont! Schwierigeres verlangen auch Morgensterngedichte nicht. *C. Kn.*

*

Walter Lang, Op. 14: Sechs Lieder. Verlag Hug & Co.

Diese Gesänge für verschiedene Stimmlagen gehören mehr der älteren Richtung an, treffen Text und Stimmung, bieten aber weder in melodischer noch in harmonischer Hinsicht viel Lockendes für Sänger und Begleiter. Die besten scheinen uns Nr. 1 Begehren (nach St. Zweig) — wirkungsvoll!, „Die drei" (nach Lenau) stimmungsschwer! und „Lied der Erde an die Sonne" (nach Morgenstern). Im letzteren versucht der Tonsetzer durch moderne starre harmonische Fortschreitungen die Feierlichkeit des Textes zu erreichen, ohne uns ganz zu überzeugen. *C. Kn.*

*

H. Pestalozzi, Op. 30: „Elfen und Zwerge". 12 Klavierstücke. Verlag Hug & Co.

Daß diese mühelos spielbaren, klanglich leicht modern gefärbten Klavierstücke mit den netten erklärenden Gedichten schon in 2. Auflage vorliegen, ist erfreulich, denn es zeigt, daß auch feinere, die ausgetretenen Pfade vermeidende Jugendliteratur Käufer findet. Der dünne Satz erfordert freilich einen flotten Vortrag, wie ihn die Kinder noch nicht haben; auch ist der billige Dudelsack-Orgelpunkt zu oft angewandt. Sonst aber sind die befingerten, munteren Tonstücke recht dankbar und unterhaltsam. *C. Kn.*

*

Friedr. Welter, Op. 1: 2 Hefte zu je vier Klavierstücken. Verlag Vieweg.

Die Stücke sind gut gesetzt, pianistisch dankbar, wenn auch nicht gerade leicht. Die ansprechenden, vornehmen und wertvollen Gedanken entwickeln sich aber leider nicht in schön, natürlich fließender Weise, sondern werden durch unruhige Modulationen in Regerscher Art zerpflückt, erscheinen mosaikartig und kurzatmig, so daß man zu keinem rechten Genuß kommt. Am ehesten kann man diesen, bei den Modernen so häufigen Stil bei dem in einigen Spielarten an Rachmaninoff erinnernden Humoreske (Nr. 4) vertragen, weniger beim „Gebet" (Nr. 6). Sehr gut gefällt uns das eigenartige „Traumgesicht" (Nr. 5). *C. Kn.*

*

C. A. Fischer, Op. 31: Künstler-Karneval für Klavier zweihändig bearbeitet, Nr. 6; „zwei goethesche Figuren: Mignon und Friederike". Verlag A. Kell, Plauen i. V.

Die zwei mehr dem Unterhaltungsgenre angehörigen Stücke spiegeln weibliche Grazie wieder und mögen besonders Tänzerinnen anregen. *C. Kn.*

R. Beuß: 12 alte Heidetänze. Blochs Theaterverlag, Berlin.

Das mit hübschen Bildern ausgestattete Heft enthält nicht bloß alte, gute Volksmusik, sondern auch genaue Anweisungen zur Ausführung der Tänze. Liebhabern von Reigen, sowie Turn- und Tanzlehrern werden sie eine willkommene Bereicherung ihres Repertoires sein. *C. Kn.*

*

A. Hinnrichs, Op. 28: „Maiglöckchen und Junker Reif". Verlag Bloch.

Dieses Tanzspiel für 10—18 Kinder ist mit genauen Ausführungsangaben versehen. Musikalisch lehnt sich das Klavierstück an Mendelssohns bekanntes Duett an. *C. Kn.*

*

H. Buchal, Op. 31: Variationen über eine Volksweise vom Bal.-Kom.-Verlag Hainauer, Breslau.

Diese Veränderungen sind gedankenreich, mannigfaltig, kraftvoll, in Brahmscher Art, auch ein wenig reflektiert und frei von träumerischer Weichheit; mittel bis schwer, für den Konzertvortrag geeignet. Besonders Variat. VI—VIII sind wirkungsvoll; Variat. X ist ein lebendiges Fugato, auf das ein Ermatten folgt; dann steigert sich das Werk wieder bis zum Schluß. *C. Kn.*

Neue Klavierstücke zu zwei Händen

Hilda Kocher-Klein, Op. 15: Tanzspiele, 10 Stücke, Verlag Schultheiß, Stuttgart.

Die munter sprudelnden, lebensfrischen Stücke der schwäbischen Komponistin sind geistesverwandt mit denen ihres früheren Lehrers Jos. Haas, sind auch fleißigen Spielern mit nur mittlerer Fertigkeit zugänglich und fesseln sofort durch ihren Rhythmus und ihre meist heitere Stimmung. Temperamentvoll vorgetragen werden sie auch im Konzertsaal gute Wirkung machen. *C. Kn.*

*

W. Niemann, Op. 104: „Der exotische Pavillon". Verlag Simrock.

Wie in ähnlichen früheren Werken (Orchideengarten, Alt-China, Japan usw.) trifft Niemann auch hier den fremdländischen Pavillon aufs beste durch monotone, einlullende Rhythmen, die öfters von wild zuckenden Motiven unterbrochen werden, durch aparte, scheinbar unvermittelte, aber doch logische Akkordfolgen, exotische Harmonien und durch Charakterisierung des geschäftigen Treibens zierlicher Orientalinnen. Um sich in diese seltsame Welt einzuleben, beginne man mit der pompösen „Prozession" oder mit der anschaulich geschilderten, gleichmäßig voranschreitenden „Teekarawane". Die „Dschunken" sind auch nicht allzuschwer auszuführen, wohin gegen das lärmend lustige „Laternenfest" und das groteske „chinesische Puppenspiel" größere Ansprüche an Auffassungsgabe und Technik des Spielers stellen. Alle Stücke sind pianistisch handgerecht und von großem Klangzauber. *C. Kn.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Berlin.* Für den Zyklus der zehn großen Sinfonie-Konzerte des Berliner Sinfonie-Orchesters unter Leitung Emil *Bohnkes* sind Ur- und Erstaufführungen von Werken folgender Komponisten in Aussicht genommen: *Butting, Thiessen, Jarnach, Trapp, Casella, Strawinsky, Szymanowski, Berg, Ravel* u. a.

— *Braunschweig.* Im Landestheater soll im kommenden Winter die Oper „König Porus" von *Händel* in der Bearbeitung von Prof. *Dütschke*-Berlin, sowie die zweiaktige Ballett-Oper „Das Echo von Wilhelmstal" von Franz *Mikorey* zur Uraufführung kommen.

— *Gera.* Die Reußische Kapelle veranstaltet im Rahmen ihrer nächstwinterlichen Sinfoniekonzerte am 25. Oktober 1926 unter Heinrich Laber folgenden Novitätenabend: *Szymanowski:* Konzert-Ouvertüre (Erstaufführung), *Hemmann:* drei Orchester-Gesänge (Uraufführung); *Ambrosius:* Klavierkonzert (Uraufführung); *Carabella:* Andante mit Variationen (Deutsche Uraufführung); *Verdi:* Ballettmusik aus Othello (Deutsche Uraufführung). Weitere Erstaufführungen: *Schubert:* 4. Sinfonie, *Strawinsky:* Feuervogel-Suite, *Manfredini:* Weihnachtskonzert, *Friedrich der Große:* 3. Sinfonie, *Mozart:* Thema mit Variat. aus der Bläserserenade B dur, *Peterka:* Triumph des Lebens, *Jarnach:* Sinfonia brevis, *Toch:* Phantastische Nachtmusik, *Skrjabin:* Le Poême de l'Extase, *Graener:* Divertimento, *Busoni:* Violinkonzert, *Reger:* Fis moll-Sonate.

— *Halle a. S.* Das Stadttheater bereitet für die nächste Spielzeit folgende Werke vor: Cardillac von *Hindemith,* Turandot von *Busoni,* Acis und Galatea von *Händel* (szenische Aufführung!), Falstaff von *Verdi,* Ariadne auf Naxos von *Strauß,* Der Freischütz von *Weber* (als nachträgliche Feier von Webers 100. Todestag),

Fidelio (im Rahmen des Beethoven-Festes der Stadt Halle), Der Wildschütz, Die Zauberflöte, Die lustigen Weiber, Die bezähmte Widerspenstige, Aida, Carmen, Der Barbier von Sevilla, Margarethe. In den Sinfoniekonzerten des Stadttheaters (Leitung: Gen.-Musikdir. Erich *Band*) kommen an zeitgenössischen Werken zur Aufführung: Rokokovariationen von *Haas*, Sinfonisches Vorspiel von *Kletzki*, Sinfonischer Prolog von *Reger*, Infantinsuite von *Schreker*, Till Eulenspiegel von *Strauß*, Assisilegende von *Wetzler*. Ein ganzer Abend ist H. von Waltershausen gewidmet und zwar mit folgendem Programm: Konzert für Cembalo und Orchester, Orchestergesänge, sinfonische Dichtung „Hero und Leander". H. von Waltershausen wird seine Stücke selbst dirigieren. Für die Oper wurden neu gewonnen: Margarethe *Fiege* (hochdramatisch), Ica von *Barsy* (erste Altfächer), Gertrud *Clages* (jugendlich dramatisch), Rudolf *Henze* (Heldentenor), Paul *Bassermann* (lyr. Tenor), Alfred *Schütz* (erste Baßfächer), Charlotte *Wegener* (für die Operettensalondame), Heinrich *Kreutz* (Regisseur).

— *Kassel*. Das Staatstheater sieht in der Spielzeit 1926/27 u. a. vor: In der Oper die Uraufführung von *Kreneks* „Orpheus und Euridike", ferner Erstaufführungen von *Debussys* „Pelleas und Melisande", *Janaceks* „Jenufa" und *Schrekers* „Die Gezeichneten", außerdem in der von Becker besonders gepflegten Kammeroper Werke von Boildieu, Dittersdorf, Monsigny, Offenbach, Pergolese und Philidor.

— *München*. Die Staatsoper sieht für die nächste Spielzeit an Neuheiten vor: *Hindemith* „Cardillac", *Ravel* „Eine Stunde Spanien", *Stravinsky* „Die Nachtigall", *Klenau* „Die Lästerschule", Hugo *Roehr* „Coeur-Dame", *Korngold* „Das Wunder der Heliane", *Wolf-Ferrari* „Das Himmelskleid" und Verdis „Die Macht des Geschickes".

— *Stuttgart*. Die Oper brachte in der Spielzeit 1925/26 50 Werke von 25 Komponisten. An Uraufführungen fanden statt: „Achilles auf Skyros" von Egon *Wellesz* und „Mysterium von der Geburt des Herrn" von Wilhelm *Kempff*. Erstaufführungen waren „Manon Lescaut" von *Puccini*, „Intermezzo" von Richard *Strauß*, „Der Zaubergeiger" von Hans *Grimm*, „Jenufa" von Janacek, „Das verfemte Lachen" von *Cortolezis*, „Alkestis" von *Wellesz*, „Die Gezeichneten" von *Schreker*. Von fünf Neuinszenierungen erfuhren „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Hoffmanns Erzählungen" eine völlige Erneuerung; „Der Zigeunerbaron" brachte es auf 12 Vorstellungen. Von den acht Neueinstudierungen seien die von „Palestrina", der bereits seine 35. Aufführung erleben konnte, „Euryanthe" und „Julius Cäsar" erwähnt, von den besonderen Veranstaltungen die Richard Strauß-Woche (3 Opern, 1 Konzert) und der Weber-Cyklus (5 Veranstaltungen) genannt. Für die Spielzeit 1926/27 sind bis jetzt an neuen Werken vorgesehen: „Rossana" von R. *Peterka*, Dichtung von Kurt Münzer (Uraufführung), „Ariodante" von G. F. *Händel*, neu übersetzt von Anton Rudolph (Uraufführung), „Doktor Faust" von *Busoni* (süddeutsche Erstaufführung), „Die Macht des Geschicks" von *Verdi*, neu bearbeitet von Franz *Werfel*, „Ariadne auf Naxos" von Richard *Strauß* in der zweiten Fassung, „Gianni Schicchi" von *Puccini*, „Cardillac" von *Hindemith*, „Acis und Galatea" von *Händel* (Erstaufführungen).

— Eine Oper „Die Insel der Toten" von Eugen *Zador* wurde von der *Budapester* Oper zur Uraufführung angenommen.

— Das Akademische Theater in Leningrad hat den „Wozzeck" von Alban *Berg* erworben.

— Walter *Braunfels'* „Don Gil von den grünen Hosen" wird in der nächsten Saison unter anderem in Schwerin, Stettin, Köln, Dessau und Rostock aufgeführt.

— Karl *Ettingers* neue Oper „Clavigo" nach Goethes Schauspiel wurde vom Generalmusikdirektor Brecher für *Leipzig* zur Uraufführung erworben.

— Paul *Graeners* „Schirin und Gertraude" ist auf Grund des großen Züricher Erfolges vom Landestheater in *Altenburg* erworben worden.

— Das Stadttheater *Mainz* hat den „Wozzeck" von Manfred *Gurlitt* zur süddeutschen Erstaufführung erworben.

— Paul von *Klenaus* Oper „Die Lästerschule" nach Sheridans „Scool for scandals", die in *Frankfurt* zur Uraufführung kommt, ist schon jetzt von München, Karlsruhe, Osnabrück und anderen Bühnen erworben.

— Ernst *Kreneks* neue Oper „Johnny spielt auf", Text vom Komponisten, ist vom Stadttheater *Hamburg* zur Uraufführung erworben worden. „Sprung über den Schatten" kommt am deutschen Theater in *Brünn* zur Aufführung.

— *Szymanowskis* neue Oper „König Roger" wurde bei der Warschauer Uraufführung begeistert aufgenommen und erzielte einen durchschlagenden Erfolg.

— Hugo *Roehrs* einaktige Oper „Coeur Dame" ist von der Universal-Edition erworben worden. Das Werk ist für die nächste Saison von *München*, *Karlsruhe* und vielen anderen Bühnen angenommen.

— „Der ferne Klang" von Franz *Schreker* ist von der Königlichen Oper in *Stockholm* angenommen worden. „Die Gezeichneten" werden in der kommenden Saison u. a. in Hannover, Darmstadt und Braunschweig zur Erstaufführung kommen.

— Die Oper „Ol-Ol" von A. *Tscherepnin* ist vom Opernhaus *Köln* zur Uraufführung für die kommende Spielzeit angenommen worden. Das Ballett „Ajantafresken" wird in einer interessanten Textfassung des Ballettmeisters Schede am Nationaltheater *Mannheim* zur Uraufführung gelangen.

— Die neue Oper „Royal Palace" von Kurt *Weill* wurde von der *Berliner* Staatsoper zur Uraufführung angenommen.

— Egon *Wellesz'* „Prinzessin Girnara" (Text von Jakob Wassermann) wurde vom Komponisten umgearbeitet und soll in *Breslau* in dieser Neufassung zur Erstaufführung kommen.

— Das *Krefelder* Stadttheater (Intendant Ernst Martin) hat zur alleinigen Uraufführung Gustav *Kneips* dreiaktige Oper „Heliodor" angenommen. Der Buchtext stammt von F. Walter *Ilges*. Die Uraufführung dürfte in der nächsten Spielzeit erfolgen.

— Der Dresdner Tonsetzer Arno *Starck* hat nach dem bekannten Märchen Grimms „Sterntaler" in Text und Musik ein abendfüllendes Chorwerk mit drei Einzelstimmen und Orchester vollendet, das den Titel „Die Legende vom Marienkind" führt und im kommenden Winter in *Dresden* die Uraufführung erlebt.

— Ein Ballett von Heinrich *Heine* „Dr. Faust", aus dem Jahre 1851 stammend, kommt in Prag in der Vertonung des dortigen Kapellmeisters Franz *Skvor* zur Uraufführung.

— „Herrn Dürers Bild", Oper in drei Akten von Gust. *Mraczek* (Text von Artur Ostermann, frei nach der Novelle von Ginzkey „Der Wiesenzaun") erscheint demnächst im Verlage von Rob. Forberg, Leipzig. Die Uraufführung des Werkes findet im Januar kommenden Jahres an der Städt. Oper zu *Hannover* statt.

— Hermann *Grabners* neuestes Orgelwerk „Media vita in morte sumus" brachte der Salzburger Domorganist Professor Franz *Sauer* erfolgreich zur Aufführung.

— Eduard *Rosé*, der verdiente Konzertmeister der Weimarischen Staatskapelle, trat am 1. Juli in den Ruhestand.

— Hildegarde *Ranczak* wurde nach einjährigem erfolgreichen Wirken am Stuttgarter Landestheater an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

— Kapellmeister Paul Gerhard *Scholz* wurde nach erfolgreichem Gastspiel an das Hessische Landestheater in *Darmstadt* verpflichtet.

— Zum Leiter des *Koblenzer* Musikinstituts wurde Erich *Böhlke*, bisher städtischer Musikdirektor und musikalischer Leiter des Landestheaters Rudolstadt, gewählt. Er übernimmt auch die musikalische Leitung des Stadttheaters.

— Kapellmeister Wilhelm *Freund* vom Berliner Deutschen Opernhaus geht als 1. Kapellmeister an das Stadttheater *Hamburg*.

— Kapellmeister Hermann *Henrich* (Koblenz) wurde nach erfolgreichem Probedirigieren als 1. Kapellmeister an das Stadttheater *Magdeburg* verpflichtet.

— Dr. Fritz *Berend* (Hagen) geht als 1. Kapellmeister an das Stadttheater *Osnabrück*.

— Prof. H. *Schindler* brachte mit seiner Würzburger Madrigalvereinigung in der letzten Zeit u. a. Kyrie und Agnus Dei aus der a cappella-Messe von Kurt Thomas in Würzburg und Schweinfurt mit großem Erfolg zur Erstaufführung. Dabei spielt er auch u. a. Praeludium und Fuge in Es für Orgel von Franz *Schmidt*, dem Wiener Komponisten.

— Professor Eberhard *Schwickerath* von der Staatl. Akademie der Tonkunst in *München* wurde durch die Verleihung des Titels „Geheimer Regierungsrat" ausgezeichnet.

— Generalmusikdirektor Hermann *Stange* vom Opernhause Helsingfors wurde als Erster Dirigent an das Stadttheater in Kiel berufen.

— Generalmusikdirektor Peter *Schmitz* aus Meiningen wurde anstelle von Generalmusikdirektor Franz von Hoesslin nach Dessau berufen.

— Die Königl. schwedische Akademie für Musik in Stockholm ernannte Wilhelm *Furtwängler*, Max *Fiedler* und Peter *Wagner* zu Ehrenmitgliedern.

— Hans *Beltz*, der junge Leipziger Pianist und Konservatoriumslehrer, hatte in der verflossenen Saison wiederum starke Erfolge in Klavierabenden wie als Solist in Orchesterkonzerten.

— Friedrich *Frischenschlagers* Chorwerke, die Ballade „Das feurige Männlein", die Choraldoppelfuge „Gebet" und der

Hymnus „Deutschland" gelangten im Monat Juni durch die Lehrergesangvereine in München und Düsseldorf und durch den Grazer Männergesangverein erfolgreich zur Aufführung.

— Anläßlich der Sängerreise der *Jenaer Liedertafel* nach Oberösterreich wurde dem Chormeister F. *Merseberg* die Anton-Bruckner-Medaille überreicht.

— Kapellmeister Siegmund *Wittig*, der Dirigent des „Dresdner Orpheus" hat die „Waldsinfonie" in vier Sätzen für Männerchor a cappella von Albert *Kluge* (Dresden), vier Männerchöre von Carl *Meier-Frenner* (Wien) und ein abendfüllendes Werk für Solostimmen, Männerchor und Orchester von Hermann *Ambrosius* (Leipzig) zur Uraufführung im nächsten Konzertwinter angenommen.

— Anna *Hegner*, die bekannte Basler Geigerin und Pädagogin, veranstaltete in der Schlucht „Neu-Münchenstein" mit ihren Schülern ein außerordentlich gelungenes Waldkonzert.

UNTERRICHTSWESEN

— Das *Bayr. Staatskonservatorium* in *Würzburg* gab seinen 51. Jahresbericht heraus.

— Im Stadttheater zu *Hagen* fand anläßlich des 100. Todestages von Carl Maria von Weber eine Festaufführung der Opernschule des Hagener *Konservatoriums* unter der musikalischen Leitung von Otto *Laugs* statt, die „Abu Hassan" von Weber und „Bastien und Bastienne" von Mozart brachte.

— Die Opernschule der *Württ. Hochschule für Musik* in *Stuttgart*, die unter Leitung von Oberregisseur Dr. Otto *Erhardt* steht, brachte am 6. Juli im Kleinen Haus der Landestheater die komische Oper „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf als Prüfungsaufführung.

GEDENKTAGE

— Am 31. Juli 1886 starb Franz *Liszt* in Bayreuth.

— Am 10. August 1826 wurde in Venedig Niccolo *Coccon* geboren. Er war daselbst 1856 erster Organist, 1876 erster Kapellmeister an San Marco und hatte besonders als fruchtbarer Kirchenkomponist einen in ganz Italien geachteten Namen. Er starb am 4. August 1903 in seiner Vaterstadt.

— Am 13. August 1826 wurde in Carlisle der bedeutende Orgelvirtuose William Thomas *Best* geboren. Er war in Liverpool und London tätig und hinterließ hauptsächlich Kirchenkompositionen für sein Instrument, sowie zwei bedeutende orgelpädagogische Werke. Er starb am 10. Mai 1894 zu Liverpool.

— Auf den 13. August fällt der 350. Todestag von Valentin *Greff*, dem ungarischen Lautenkomponisten mit dem Beinamen Bakfark = Bockschwanz. Er war geboren 1504 in Kronstadt (Siebenbürgen) und stand als Musiker in adeligen Diensten zuerst in Ungarn, dann in Frankreich, Italien, Polen und am Wiener Hof. G. galt als einer der besten Lautenmeister seiner Zeit; unter seinen Kompositionen ragen besonders seine Ricercari hervor. Er starb in Padua während der Pest.

— Am 13. August 1876 wurden die *Bayreuther Festspiele* das erste Mal eröffnet.

— Auf den 15. August fällt der 150. Geburtstag von Ignaz Xaver, Ritter von *Seyfried*. Geboren zu Wien war er u. a. ein Schüler von Mozart, wirkte lange Jahre als Kapellmeister an Schikaneders Theater und war zugleich ein ungeheuer fruchtbarer, wenn auch nicht bedeutender Komponist (er komponierte u. a. über 100 Bühnenwerke). Auch als Musikschriftsteller hat sich der Vielgewandte betätigt. Er starb am 27. August 1841 in Wien.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In *London* fand in der All Saints Church die Hochzeit des Saxophonspielers einer Jazzkapelle auf nicht alltägliche Weise statt. — Die Zeremonie lehnte sich ganz an den Beruf des Bräutigams an. Der Blumenstrauß der Braut hatte die Form eines Saxophons, Braut und Bräutigam verließen die Kirche unter einem Bogengang von Saxophonen, und Saxophonisten bliesen in der Kirche die Weisen zweier Hochzeitslieder vor einer großen und erstaunten Gemeinde.

— Die Stadt *Warschau* hat dem gesamten Personal der Oper gekündigt und will vorläufig keine Gelder dafür bereitstellen.

— Das Stadttheater *Recklinghausen* wird in der nächsten Spielzeit nicht mehr spielen. Die Stadt hat beschlossen, keine Mittel mehr zur Verfügung zu stellen.

— In *Belgrad* wurde das erste *Collegium musicum* des Balkans gegründet, das unter Leitung von Musikwissenschaftlern der Universität für tatkräftige Musikpflege eintreten will.

— Auf dem Bülow-Platz in *Berlin* wird am 26. März 1927 (hundertste Wiederkehr von Beethovens Todestag) ein *Denkmal Beethovens* enthüllt werden.

— Das monumentale Lebenswerk Felix *Draesekes* „Christus" — Ein Mysterium in einem Vorspiel und drei Oratorien — war bisher bei Leuckart in Verlag bzw. Kommission; nunmehr hat die Witwe des Meisters Frau Frieda Draeseke, Dresden-A., Eisenstuckstraße 22b alle Verlagsrechte von Leuckart zurückerworben und das Werk in Eigenverlag übernommen. Sie ist bereit, leistungsfähigen Chorvereinigungen das zu den Aufführungen erforderliche gedruckte Notenmaterial zu günstigsten Bedingungen leihweise oder käuflich zu überlassen. Anschließend sei daran erinnert, daß Bruno Kittel sich und dem Komponisten durch die zwei Gesamtaufführungen des Werkes in Berlin und Dresden 1912 (drei Abende füllend) bei der gesamten Kritik und dem Publikum einen durchschlagenden Erfolg holte. Die Chorleiter werden darum nachdrücklichst auf dieses größte und tiefste Werk der modernen Oratorienliteratur hingewiesen mit dem Beifügen, daß auch fragmentarische Aufführungen (einzelne Oratorien oder Teile aus solchen) sehr gut möglich und von tiefgehender Wirkung sind, wie schon die erste Aufführung des III. Oratoriums 1900 in Meiningen unter Fritz Steinbach bewies. Interessenten wenden sich am besten direkt an Frau Draeseke. *Georg Seywald.*

— Zwei Partituren von Jacques *Offenbach* wurden in Wien aufgefunden: eine Operette „Les Braconniers" und ein Märchenspiel: „La Lune".

— Die *Wiener Volksoper* ist schon seit geraumer Zeit zur Verpachtung ausgeschrieben, ohne daß sich bis heute auch nur ein einziger Reflektant gemeldet hätte. Der Grund dafür liegt darin, daß der neue Direktor auch den Rückstand an städtischer Lustbarkeitssteuer von mehr als einer halben Million Schilling ($5^1/_2$ Milliarden Kronen) mitübernehmen und bezahlen müßte, eine Forderung, die selbstverständlich von keinem Theaterleiter akzeptiert werden kann. Unter diesen Umständen wird das Institut von der Herbstspielzeit an wieder als Arbeitsgemeinschaft der Schauspieler fortgeführt werden.

— Die im Reichsbund deutscher katholischer Kirchenbeamten organisierten katholischen Berufsmusiker halten vom 12.—15. September dieses Jahres in *Essen a. R.* einen Kongreß ab.

— Das Nicol. Manskopfsche musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. veranstaltet ab 30. Juli eine Franz Liszt-Gedächtnisausstellung aus Anlaß des 40. Todestags des Meisters.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Der Komponist des zart empfundenen ersten Klavierstücks unserer heutigen Musikbeilage, Dr. Anton *Reichel* (Wien), ist bereits 1920 (Heft 11) an dieser Stelle zu Wort gekommen, also unsern Lesern kein Unbekannter mehr. — Es wird von Interesse sein, Georg *Seywald* (Mainburg), den Verfasser des im ersten Juli-Heft dieses Jahrgangs erschienenen Aufsatzes über „Taktwechselnde deutsche Volkstänze", nunmehr auch als Liedkomponisten kennen zu lernen. Seywald, der von Hauptberuf nicht Musiker ist, machte seine musikalischen Studien u. a. bei Joseph Renner (Regensburg) und August Reuß (München), ist aber vorwiegend Autodidakt. Er steht gegenwärtig vor Abschluß einer großen Arbeit über das Oratorium „Christus" von Felix Draeseke. — Die Vertonung von Hölderlins Versen „Der Tod" ist von Hans *Schümann*, dem bekannten Musiktheoretiker, der vor allem mit seiner Lehre von der „Monozentrik" (erschienen bei C. Grüninger) allseitige Beachtung gefunden hat.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 22

Bayreuth in unsrer Zeit

Zum 50jährigen Jubiläum der Bayreuther Festspiele. Von SIEGFRIED MELCHINGER

Die destruktiven Kräfte, die im deutschen Theater- und Musikleben heute mit gesteigerter Macht wirken, haben der Institution der Bayreuther Festspiele bisher nichts oder doch nur wenig anhaben können. Zwar ist vielfach darüber disputiert worden, ob Bayreuth eigentlich noch eine innere und äußere Daseinsberechtigung habe, und man hat ihm diese nicht selten scharf abgesprochen, aber die Tatsache, daß es selbst in dieser außergewöhnlichen harten Zeit hat wirken können und lebendig geblieben ist, hat den theoretischen Erörterungen die praktische Antwort gegeben. Nun können freilich Publikumserfolge gerade in Hinsicht auf Bayreuth sehr wenig bedeuten, und man erinnert sich, durch welch klägliche Mißerfolge die Festspiele hindurchgehen mußten, bis sie sich ihre Daseinsberechtigung erkämpft hatten. Das Wesentliche ist vielmehr, ob über all den furchtbaren Geschehnissen, die wir erleben mußten, die Idee von Bayreuth lebendig geblieben ist, ob der Gedanke des festlichen Zusammenschlusses einer Gemeinde auch heute noch bestehen und wirken kann. Die Idee von Bayreuth ist viel wesentlicher als die Frage nach dem künstlerischen Belang seiner Aufführungen. Wenn behauptet wurde, daß man an gewöhnlichen deutschen Opernbühnen Wagneraufführungen sehen könne, die denen von Bayreuth mindestens gleichkämen, so mag das richtig sein oder nicht — die Frage, um die es hier geht, trifft es auf keinen Fall. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die Leistungen der Festspiele in den beiden letzten Spieljahren zu beurteilen und in Beziehung zu unserem Thema zu stellen; aber so viel muß doch hervorgehoben werden: Die Leistungs-*Möglichkeiten* sind in Bayreuth ungleich viel höher als bei den gewöhnlichen deutschen Opernbühnen. Es kommt ja bei Wagner gar nicht so darauf an, ob eine Anzahl recht berühmter Sänger in seinen Werken singt, es kommt überhaupt nicht auf die überwältigende Leistung eines Einzelnen an, sondern einzig und allein auf die Wirkung des Ensembles, das das Werk als Ganzes verkörpert. Und welche Opernbühne Deutschlands hat heute die Möglichkeit, so an ihren Sängern und ganz speziell an ihren Wagnersängern zu arbeiten, daß sie zu einem innig geschlossenen Ensemble zusammenwachsen wie in Bayreuth? Was heute an den großen deutschen Opernbühnen — mit Ausnahme von München — für Wagner getan wird, ist meistens eine mit zwei oder drei Bühnenproben „genügend" vorbereitete „Neueinstudierung", zu der man sich womöglich irgendwoher ein paar „Stars" holt, die das Publikum anlocken sollen. Im besten Falle findet man dann hier noch diesen oder jenen Bayreuther oder Münchner Sänger, der wenigstens für sich etwas Abgeschlossenes bietet, aber wie sollte bei einem solchen System die innige Verschmelzung alles Künstlerischen, Gesang, Spiel und Bild, erreicht werden, die Wagner erstrebt! (Die letzte, geradezu katastrophale „Ring"-Aufführung in der Berliner Staatsoper [in einem „Wagner-Zyklus"] gibt davon Zeugnis.) An kleineren Bühnen wird unter Umständen noch an Wagner gearbeitet. Aber auch hier ist es aus äußeren Gründen einfach unmöglich, den Sängern die nötige Muße und Ruhe zum Studieren und ganz besonders den Kapellmeistern und Regisseuren die nötige Zeit zur Herausarbeitung einer in Wagners Sinn geschlossenen Aufführung zu gewähren. Es bleibt München! Hier ist durch die jährliche Institution der (Fremden-) Festspiele immerhin die Möglichkeit gegeben, künstlerisch bedeutsame Aufführungen zu gestalten. Es wird dort in der Tat unter Knappertsbusch und Hofmiller vorbildliche Arbeit geleistet. Aber auch hier muß berücksichtigt werden, daß das Ensemble das ganze Jahr über mit Werken anderer Art beschäftigt ist und die reine Muße zur ausschließlichen Vorbereitung des Wagnerstils nicht finden kann. Und wenn sich auch der Vorteil bietet, daß die Aufführungen im wesentlichen von einem geschlossenen Ensemble getragen werden — was Bayreuth gegenüber einen entschiedenen Vorzug bedeutet — so sind doch niemals die Möglichkeiten gegeben, einen so reinen und ausgesprochenen Stil der Aufführungen herauszubilden, wie es in Bayreuth möglich ist. Was die Bayreuther Festspiele rein künstlerisch vor allen anderen Aufführungen Wagnerscher Werke voraus haben, ist eben die eminente Möglichkeit einer Intensivierung der Leistungen. Die Sänger haben fast einen Monat Zeit, sich ausschließlich auf Wagner zu konzentrieren, sie stehen unter dem Eindruck einer vom Meister selbst geschaffenen Tradition, die gerade in dieser Hinsicht nicht zu unterschätzen ist, und damit ist von vornherein ein starker Wille zum Ensemble gegeben, der durch die Leiter noch verstärkt und gehoben wird. Für Bayreuth ist es in künstlerischer Beziehung wichtig und typisch, daß alles auf Arbeit abgestellt ist, daß ein Prinzip der Vorbereitung vorhanden ist, das die genaueste und peinlichste Ausführung der Vorschriften des Meisters in bezug auf die Noten der Partitur, die Regiebemer-

kungen usw. verlangt. Dies gibt den Festspielen eine gewisse objektive Grundlage, die es den Leitern möglich macht, Authenzität für ihre Aufführungen zu beanspruchen. Der Wille zur Arbeit, der in Bayreuth gleichbedeutend ist mit dem Willen zum Ensemble, gibt den Festspielen eine überragende Stellung schon in rein künstlerischen Fragen. Ganz abgesehen davon, daß die „Ferne von allem Industriepesthauch der Großstädte" der Vorbereitung und Aufführung einen ganz besonderen Charakter gibt, und daß die Uneigennützigkeit der Festspiele im Ganzen Mitwirkende und Leiter weit über die materiellen Interessen und Rücksichten der gewöhnlichen Operntheater zu heben imstande ist. Wovon später noch zu reden ist!

Gehen wir einen Schritt tiefer in das Problem hinein. Hier handelt es sich nun um die innere Aufgabe Bayreuths: *Wagnertheater oder Nationaltheater*? Es ist bezeichnend, daß gerade diese Frage in der Erörterung über Bayreuth heute immer im Vordergrund steht, und die heftigen Auseinandersetzungen zwischen Sternfeld und Hernried in der „Neuen Musikzeitung"[1] geben ein Bild von der Aktualität gerade dieser Dinge. Ich persönlich glaube, daß es nicht abzustreiten ist, daß Wagner ursprünglich ein deutsches Nationaltheater schaffen wollte, in dem alle herrlichen deutschen Meisterwerke der Oper und des Schauspiels in meisterhafter Wiedergabe aufgeführt werden sollten. Aber man darf sich ja nur einmal selbst auf die praktische Ausführbarkeit dieses Ideals besinnen, um sofort zu erkennen, daß eine Verwirklichung so gut wie ausgeschlossen ist. Es ist heute wie vor 50 Jahren ein Ding der Unmöglichkeit, ein Haus zu bauen, dessen Stil gewissermaßen die Formel bilden müßte, mit deren Hilfe man alle Stilverschiedenheiten der Oper und des Schauspiels auf einen gemeinsamen Nenner bringen könnte. Das Schauspiel ist in einem Operntheater schon akustisch unmöglich, wie das Prinzregententheater in München beweist[2]. Und wo ist der Mann, der für Mozart und Wagner den gemeinsamen Rahmen fände, um nur die wesentlichsten Phänomene der deutschen Oper herauszuheben? Wagners Ideal geht auf künstlerische Weihe, auf letzte, erhabenste Geschlossenheit des Stils. Mozart dagegen will so unpathetisch wie nur möglich genommen sein. Man halte nun an dem konkreten Beispiele des Bayreuther Festspielhauses fest: Der Dialog würde in ihm zerflattern, er wäre in seiner leichten Grazilität überhaupt nicht ausführbar, da alles nur auf schweres Pathos berechnet ist. Weiter, wer könnte die plumpen Spässe Papagenos in dem Festspielhause ertragen, oder wo wäre der Bühnenmaler, der in diesen Rahmen Mozart'sche Bühnenbilder hineinstellen wollte? Der „Fidelio" ist auszuschließen wegen der Roccoszenen und der Liebeshändel Jacquino-Marzellina, die hier nicht wirken können; dasselbe gilt für den „Freischütz". „Oberon" und „Euryanthe" kommen des Textes wegen nicht in Frage, ebenso Marschner, es bleiben also höchstens Gluck und Pfitzner. Aber auch für Gluck hat unsere Zeit nicht mehr die letzten Erlebnisfähigkeiten, die für Bayreuth unerläßlich sind. Nur Pfitzners „Palestrina" und vielleicht auch „Der arme Heinrich" sind der Idee aus dem Stil des Hauses konform. Ihnen gewähre man die Aufnahme und die Auszeichnung künstlerischer Musteraufführungen, die sie verdienen.

Man sieht, daß dies alles im Grunde in der weltanschaulichen Seite des Bayreuther Gedankens begründet ist. Nur Pfitzner, der Ähnliches wie Wagner wollte und will, ist ihm so wesensgleich, daß er für Bayreuth in Betracht kommen kann. Wagner wollte *Weihe*; sein Werk und dessen Erscheinung auf der Bühne sollte eine tiefere Sendung erfüllen als all das, was vor ihm für das Theater geschrieben worden war. Um seiner Schöpfung die Energien zu geben, die eine solche Wirkung auf das Publikum hervorbringen konnten, war er bestrebt, den Eindruck seiner Werke möglichst rein und ungestört zu gestalten. Er wollte die Kluft zwischen Publikum und Bühne überbrücken, wollte nicht nur Kunst geben, an der man sich freut und befriedigt, sondern wollte dem Zuschauer ein höchst persönliches Erlebnis vermitteln, das doch wieder aus der Wurzel einer Gemeinsamkeit aller Erlebnisse entsprang. Die Oper seiner Zeit, typisiert und schablonisiert in der Handlung, erhielt ihren Wert vorwiegend durch eine ganz persönliche Musik. Wagner sah den Zwiespalt in dieser Erscheinungsform des Bühnenstücks, und sein Wille ging darauf aus, den unpersönlichen, schablonisierten Gehalt der Oper mit persönlichen, zu Größe und höchster Erlebnismacht gesteigerten Ideen zu erfüllen, die eine Geschlossenheit des Eindrucks ermöglichten. Ihm war die Oper nicht nur Spiel und Tanz, sie bot ihm vielmehr die wundervollste Grundlage für ein neues, ganz auf das Erlebnis durch das Publikum hingerichtetes Kunstwerk. Musik und Dichtung sollten einen geschlossenen, reinen, bis ins Letzte in sich verschmelzenden Gesamteindruck bieten, der durch die Dritte der Künste, die Malerei, verstärkt und veranschaulicht werden sollte. Die Weihe, die Wagner von der Bühne forderte, und die er aus seinen Werken ausstrahlen lassen wollte, war nur möglich, wenn ein ganz reiner und in sich geschlossener Eindruck zustande kam, wenn alles Trennende und Störende innerhalb der Künste erlöst war zu Gunsten ihrer innigen Verschmelzung zum Gesamtkunstwerk. —

Zunächst glaubte er, daß ein Theater seiner Zeit solche Ideen nicht gestalten konnte, daß sein Werk nie so sichtbar werden konnte, wie er es sich gedacht und ausgemalt hatte. Hier stellte sich der *Festspielgedanke* ein. Er wollte eine Bühne haben, auf der er sein Kunstwerk ganz nach seinen Intuitionen dem Publikum vorführen konnte. Es

---

[1] Siehe Heft 9 (1924), Heft 22 (1925), Heft 1 und 4 (1926) der „N. M.-Z."

[2] Deswegen kommen „Faust"-Aufführungen in Bayreuth nicht in Frage.

ist bezeichnend, daß er zunächst durchaus nicht an eine kleinere, abgelegene deutsche Stadt denkt. Im Gegenteil! Die wundervollen Aufführungen des „Tristan" und der „Meistersinger" lassen ihn sogar den Gedanken erwägen, ob nicht München der geeignete Ort für die Verwirklichung seines Planes wäre. Es ist wichtig, daß man diese Unabhängigkeit von der Lokalität für Wagner betont. Denn die Festspielmanie, die heute in Deutschland herrscht und so oft und gern auf den Bayreuther Gedanken zurückgeführt wird — übrigens ein Beweis für dessen Lebendigkeit! — ist ganz auf lokale Erinnerungen (Heimatspiele, Wartburgspiele usw.) abgestimmt. Wagner will nicht zur Erinnerung führen, sondern zu hinreißendem Fortwirken des Erlebnisses, und was er mit den meisten der modernen Festspielen gemeinsam hat, ist nur das eine, daß auch er später zu einer negativen Einstellung gegenüber der Lokalität der Großstädte kam. Er wollte die reine Gestalt des Kunstwerks in die Reinheit einer von Fabrikdunst und Großstadtnervosität unberührten Landschaft führen. Es muß noch betont werden, daß Bayreuth heute das einzige Theater der Welt ist, das sich relativ frei hält von Geschäftsinteressen und Rentabilitätsrücksichten. Schon diese Tatsache gibt den Festspielen ein ganz anderes Aussehen als den vielen anderen Festspielinstitutionen, die heute wie Pilze aus dem Boden schießen. „Wagner wollte aus der Reinheit des Kunstwerks die Reinheit der Idee hervorgehen sehen und beides zusammen sollte zur letzten Reinheit des Erlebens führen". Im Grunde war das früher schon von Schiller ausgesprochen, wenn er darüberschrieb, daß die Kunst, die Menschheit erziehen, bessern und adeln müsse. Wagner lehnt das Rationale dieser Anschauung ab und betont, daß einzig durch das irrationale Erlebnis der Kunst in ihrer höchsten Reinheit eine Erlösung des Menschen aus der wilden Herrschaft der Realität stattfinden könne, und weil diese irgendwie immer wieder einmal stattfinden muß, hat er Bayreuth als *Notwendigkeit* erkannt. So hebt sich der Bayreuther Gedanke zur Weltanschauung empor und mit dem letzten Werke des Meisters dringt er ins *Religiöse* hinein. Der „Parsifal" ist die reinste und tiefste Inkarnation des Bayreuther Gedankens, und es ist töricht, von Altersschwäche und mangelndem Temperament bei einem Werke zu reden, das kultische Weihe, Ruhe der Erlösung haben *will*, das bewußt alles allzu Stürmische, Pathetische und Ungebändigte abklären und adeln will, das deshalb bewußt zur religiösen Wirkung hinstrebt. Freilich besteht eine große und starke Gefahr, daß diese Weihe zu Weihrauch, und dieses Religiöse zu Parfüm wird, wenn man das Werk aus dem Boden herausgräbt, in dem es wurzelt. Deshalb ist „Parsifal" eine Bayreuther Angelegenheit und gehört moralisch und künstlerisch nur nach Bayreuth, denn überall sonst lauft es Gefahr, nicht als Weihespiel, sondern als eine mehr oder weniger im Opernbetrieb des einzelnen Theaters versinkende Repertoireaufführung wirken, in der freilich alles Kultische parfümiert wirken muß.

Und doch ist dieser Wille zum Religiösen so umfassend und grandios, daß man sich nicht zu scheuen hat, ihn als die größte Idee des späten 18. Jahrhunderts festzulegen. Wagner war es, der der Opernbühne ein Ideal gegeben hat, das mindestens in seiner negativen Formulierung immer wirken wird[1]. Wer die Zustände des Operntheaters vor Wagner kennt, wird Bayreuth eine ganz überragende Stellung einräumen müssen. Aber auch weit darüber hinaus glaube ich, in Bayreuth ein festes Glied des kulturellen Lebens unsrer Zeit sehen zu müssen. Eine Zeit, die, wie die unserige, mitten im Kampfe steht, braucht Ruhepunkte und Zufluchtsstätten, denen sie neue Kräfte schöpfen kann. Es kann sich ja heute nicht mehr um unser persönliches Verhältnis zu Richard Wagner handeln: der leidenschaftlichen Ablehnung ist eine leidenschaftliche Begeisterung und dieser wieder teilweise Geringschätzung gefolgt. Wir haben Distanz gewonnen zu Wagner, wir kennen seine Schwächen und wissen, wo seine Grenzen sind. Wir wissen auch, daß wir Heutigen nicht mehr das gleiche Ideal haben können. Aber gerade, weil wir dies alles sehen, sehen wir auch seine überragende Größe und achten ihn schon um des einen willen, daß er das Religiöse und Göttliche in der Kunst wieder erkannt hat. Das ganze moderne Drama ist ja erfüllt von der religiösen Sehnsucht unserer Zeit, und wenn auch inhaltlich hier etwas ganz anderes zugrundeliegt, so ist doch die formale Tatsache ohne Wagner kaum zu denken. Die Idee der Kultbühne, der Gemeinschaftsbühne stammt nun einmal von ihm, und es läßt sich nicht abstreiten, daß die Dramatiker des Bühnenvolksbunds hier genau so auf seinen Schultern stehen wie Hanns Johst, Hans Franck, und wen man sonst noch dafür zitieren will.

Und gerade die Idee des Theaters als einer *Kultstätte* ist es, die uns Heutige besonders stark an Bayreuth bindet, seinem Schöpfer verpflichtet und uns in den Festspielen Erholung aus des Tages Mühe und Not finden läßt.

---

[1] Die Idee des „Gesamtkunstwerks" freilich ist in Wagners Werken einmalig und vielleicht letztmalig Gestalt geworden, da die ganze Idee auf der Verbindung dichterischer und musikalischer Fähigkeiten beruht, die im Grunde eine Anomalie ist. (Riegler.)

Richard Wagners „Jesus von Nazareth" / Von Julie Kniese

Glaub' an den Erlöser. (Parsifal, 3. Akt.)

Alljährlich um die Osterzeit wird an vielen Orten der Parsifal aufgeführt, der ja leider gegen den Wunsch des Meisters nicht als Heiligtum für Bayreuth allein erhalten werden konnte. Die Ansichten darüber gehen hin und her, aber abgesehen davon, daß es eben der innige Wunsch Wagners selbst war — was wohl, meine ich, jeder Deutsche achten und verstehen müßte —, kann das Festhalten des Parsifal für Bayreuth voll nur der verstehen, der ihn selbst in Bayreuth erlebt hat. — Aber nicht die Parsifal-Frage ist es, die ich zum soundsovielten Male aufrollen möchte, — ich trete an ein für mich nach eingehendem Studium besonders interessantes, leider Bruchstück gebliebenes Werk Wagners heran, das der Allgemeinheit wenig bekannt ist, seinen *Jesus von Nazareth*.

In einer kleinen Schrift, „Parsifal und unser Gottsuchen" von Hofpr. Walter Richter, fand ich den Satz:

„Man geht an der Hand der Wagnerschen Muse endlich den Gralsberg hinan und sieht den Christen Wagner das heiligste Amt verwalten und den Kelch innerster Seelenlabe der dürstenden Menschheit an die Lippen setzen. Und wie eine Proteusgestalt scheint er sich zu verändern: Heide — Buddhist — oder Christ — wer bist du?"

Es würde uns darnach natürlich, ja selbstverständlich erscheinen, wenn uns Richard Wagner nun *nach* dem *Parsifal* als höchste Vollendung seiner Werke selbst zum Abschluß ein *Christus-Drama*, dessen Voraussetzung wir schon im Parsifal finden, geschenkt hätte. Der Drang dazu, dem deutschen Volke ein solches zu geben, lag auch vor; um so mehr überrascht es daher, daß wir den Entwurf des Christus-Dramas nicht als Abschluß, nicht *nach* dem Parsifal finden, sondern viele Jahre früher, — ausgerechnet im *Revolutionsjahr 1848*. Und wir fragen uns: wie war es möglich, daß in der Zeit, da alles um ihn her gärte und voll Umsturzgedanken war, da ihn selbst diese Woge mit fortriß, er selbst von Revolutionsgedanken erfüllt war und außerdem auf religiösem Gebiete gerade unter dem Einflusse *Hegels* und *Ludwig Feuerbachs* stand, der Entwurf zu seinem „Jesus von Nazareth" entstehen konnte?

Wir müssen daher zunächst einen Blick tun in die innere und äußere Lage, in der sich Richard Wagner 1848 befand.

Wagner war damals in Dresden. Die Anfänge der Revolution gingen vorerst fast spurlos an ihm vorüber und „die Wiener und Berliner Ereignisse mit ihren anscheinend ungeheuren Resultaten" berührten ihn — wie er selbst in seinen Erinnerungen sagt — eben nur wie „interessante Zeitungsberichte"; desgleichen regte ihn die Ausschreibung des Frankfurter Parlamentes an Stelle des aufgelösten Bundestages nicht weiter auf; die Ereignisse vermochten nicht, ihn von der Arbeit, die all seine Zeit und Gedanken in Anspruch nahm, der Partitur des „Lohengrin", abzuziehen. Diese wurde im März vollendet. Nach der Vollendung der Lohengrin-Partitur aber begann er mit Interesse und Spannung den Lauf der Dinge zu verfolgen, zumal die Bewegung nun auch nach Dresden übergriff. Der König von Sachsen hatte das Ministerium entlassen und ein neues gewählt, das sich z. T. aus freiheitlich gesinnten, z. T. aus wirklichen Volksfreunden zusammensetzte, die denn auch die Maßregeln zur Begründung einer volkstümlichen Staatsverfassung proklamierten. Von da an nahm Wagner an den Ereignissen teil, wenn er auch noch ziemlich außerhalb der eigentlichen politischen Bewegung stand. In diese hinein, um daran mit der *Tat* teilzunehmen, zog ihn sein Freund, Musikdirektor *Aug. Röckel*, der mit jeder Faser Revolutionär war.

In Dresden hatten sich zwei politische Vereine gebildet: der „deutsche Verein", der „die konstitutionelle Monarchie auf demokratischer Grundlage" vertrat und zu dem alles gehörte, was wohl eine Erneuerung der Verhältnisse, aber keine Revolution wollte, während der andere Verein, „der Vaterlandsverein", revolutionären Charakter hatte, den er gleichwohl anfangs nicht zur Schau trug. Man hatte das Vertrauen zur Monarchie verloren.

Unter denen, die im Vaterlandsverein vorne standen und am meisten für ihn warben, war Röckel, und er vermochte denn auch Wagner zum Beitritt zu bewegen. Dazu veranlaßte diesen allerdings noch ein inneres Moment: Mehr und mehr fühlte er sich beengt, vereinsamt und unverstanden in den maßgebenden Kreisen Dresdens; man schüttelte den Kopf oder lächelte über die Ideale und Gedanken eines Mannes, der eben seiner Zeit um eine Generation voraus war; — dazu kam dann im Herbst, um ihn vollends zu verbittern, die rücksichtslose Ablehnung des Lohengrin an der Dresdener Hofoper.

Wagner hoffte nun unter den Mitgliedern des Vaterlandsvereins, bei Röckel und seinen Gesinnungsgenossen, die sich von allem alten Bürokratismus losreißen und Neues schaffen wollten, Verständnis und Förderung seiner Ideale und Ideen zu finden, darum schloß er sich an sie mehr und mehr an. Man drängte Wagner zur Mitarbeit, und so erschien am 14. Juni 1848 ohne Namensunterschrift ein Aufsatz Richard Wagners: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?"

Tags darauf las Wagner selbst in einer öffentlichen Versammlung des Vaterlandsvereins, von Röckel dazu

gedrängt, diesen Aufsatz vor. Ich entnehme ihm, da der Abdruck des Ganzen leider im Rahmen dieses Aufsatzes zu weit führen würde, zum Verständnis einige Sätze[1]:

„Ich will euch sagen, wohin unsere allerdings „republikanischen“ Bestrebungen zielen: Unsere Bestrebungen *für das Wohl Aller* gehen dahin, die sogenannten Errungenschaften der letzten Vergangenheit nicht an sich schon als das Ziel, sondern als einen *Anfang* erkannt zu wissen. — Das Ziel fest ins Auge gefaßt, wollen wir daher zunächst den *Untergang auch des letzten Schimmers von Aristokratismus.*

... Es gilt die Frage *nach dem Grunde alles Elends in unserem jetzigen gesellschaftlichen Zustande* fest und tatkräftig in das Auge zu fassen, — es gilt zu entscheiden, ob der Mensch, diese Krone der Schöpfung, ob seine hohen geistigen, sowie seine künstlerisch regsamen leiblichen Fähigkeiten und Kräfte von Gott bestimmt sein sollen, dem starresten, unregsamsten Produkte der Natur, dem bleichen *Metall* in knechtischer Leibeigenschaft untertänig zu sein? Es wird zu erörtern sein, ob diesem geprägten Stoffe die Eigenschaft zuzuerkennen sei, den König der Natur, das Ebenbild Gottes sich dienst- und zinspflichtig zu machen, ob dem Gelde die Kraft zu lassen sei, den schönen, freien Willen der Menschen zur widerlichen Leidenschaft, zu Geiz, Wucher und Gaunergelüste zu verkrüppeln? Dies wird der große Befreiungskampf der tief entwürdigten, leidenden Menschheit sein: er wird nicht einen Tropfen Blut, nicht eine Träne, ja nicht eine Entbehrung kosten: nur eine Ueberzeugung werden wir zu gewinnen haben, sie wird sich unabweislich aufdrängen: die Ueberzeugung, *daß es das höchste Glück, das vollendetste Wohlergehen aller herbeiführen muß, wenn so viele tätige Menschen, als nur irgend der Erdboden ernähren kann, auf ihm sich vereinigen, um in wohlgegliederten Vereinen durch ihre verschiedenen mannigfaltigsten Fähigkeiten, im Austausch ihrer Tätigkeiten sich gegenseitig zu bereichern und zu beglücken.* Wir werden erkennen, daß es der sündhafteste Zustand in einer menschlichen Gesellschaft ist, wenn die Tätigkeit Einzelner entschieden gehemmt ist, wenn die vorhandenen Kräfte sich nicht frei rühren und nicht vollkommen sich verwenden können, so lange — dies ist die einzige Bedingung — der Erdboden zu ihrer Nahrung ausreicht. Wir werden erkennen, daß die menschliche Gesellschaft durch die *Tätigkeit der Glieder*, nicht aber durch die vermeintliche *Tätigkeit des Geldes* erhalten wird: wir werden den *Grundsatz* in klarer Ueberzeugung feststellen — Gott wird uns erleuchten, das richtige *Gesetz* zu finden, durch das dieser Grundsatz in das Leben geführt wird, und wie ein böser, nächtlicher Alp wird dieser dämonische Begriff des Geldes von uns weichen mit all seinem scheußlichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinsen- und Bankierspekulationen. *Das wird die volle Emanzipation des Menschengeschlechtes, das wird die Erfüllung der reinen Christuslehre sein,* die sie uns neidisch verbergen hinter prunkenden Dogmen, einst erfunden, um die rohe Welt der Barbaren zu binden und für eine Entwicklung vorzubereiten, deren höherer Vollendung wir nun mit klarem Bewußtsein zuschreiten sollen.

... so wäre die Republik ja das Rechte, und wir dürfen nur fordern, *daß der König der erste und allerechteste Republikaner sein sollte.* Und ist einer mehr berufen, der *wahrste und getreueste Republikaner* zu sein, als gerade der *Fürst?* Res publica — heißt: die Volkssache.

Ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate ... Lassen wir den Monarchismus ganz enden, da die Alleinherrschaft durch die Volksherrschaft (Demokratie) eben unmöglich gemacht ist, aber emanzipieren wir dagegen in seiner vollsten, eigentümlichsten Bedeutung das *Königtum!* An der Spitze des Freistaates (der Republik) wird der erbliche König eben das sein, was er seiner edelsten Bedeutung nach sein *soll: der Erste des Volkes, der Freieste der Freien!* Würde dies nicht zugleich die schönste deutsche Auslegung des Ausspruches Christi sein: *„Der Höchste unter euch soll der Knecht aller sein?“* Denn indem er der Freiheit aller dient, erhöht er in sich den Begriff der Freiheit selbst zum höchsten, gotterfüllten Bewußtsein.“

Für eine *solche* Auffassung von Revolution und Republik waren die Zuhörer aber nicht reif. Wagner hatte die Menschen auch da überschätzt. Man mißverstand ihn ganz, und der Aufsatz trug ihm außerdem die Mißgunst und das Mißtrauen des Hofes, die Feindschaft der Höflinge und Schranzen ein, die sich vor allen anderen beleidigt und angegriffen fühlten.

Wagner folgte seinem inneren Drange in der Hoffnung, Gesinnungsgenossen mitzureißen und zu begeistern und für die große Idee zu gewinnen, deshalb beteiligte er sich auch an der Mitarbeit an den „Volksblättern“, die Röckel im Herbste 1848 herausgab. Diese Volksblätter erschienen wöchentlich und waren der Besprechung der wichtigsten Zeitfragen gewidmet. Zeitgenossen nannten sie eine „wahrhaft volkstümliche Lesegabe“.

Sie erregten natürlich die Aufmerksamkeit und den Unwillen der Staatsanwaltschaft, und fast die Hälfte der Blätter wurde beschlagnahmt.

Durch die immer mehr wachsende Feindschaft und Verständnislosigkeit gegen seine Person und Werke, die rücksichtslose Ablehnung seines Lohengrin, das Verschwinden auch seiner anderen Werke vom Repertoire der Dresdener Hofbühne, allerlei Angriffe und auch finanzielle Nöte erbitterten Wagner bis ins Innerste und trieben ihn immer von neuem in das Lager der Revolutionäre, und seine Aufsätze in den Volksblättern lassen an Schärfe nichts zu wünschen übrig. So nennt er

[1] Dieser Aufsatz ist zu finden in dem von Dr. Julius Kapp herausgegebenen Buche „Der junge Wagner“.

einmal „die Revolution eine erhabene Göttin mit Schwert und Fackel und die ewig verjüngende Mutter der Menschheit“.

Was Wunder, wenn man behördlicherseits in Wagner einen politischen Verbrecher suchte und ihn schließlich mittels Steckbriefes verfolgte, wie so manchen andern politischen Heißsporn jener Tage. (Röckel mußte seine politische Tätigkeit mit 12 Jahren Kerker büßen.)

All das, was in ihm und um ihn gärte, drängte seinen Genius zum Schaffen und Gestalten dessen, was er in sich trug, und was die, denen er es klarzumachen versuchte, nicht verstanden; und so wuchs denn aus dem äußeren und inneren Erleben des so ereignisreichen Jahres naturnotwendig sein „Jesus von Nazareth“ heraus.

Ueber die Ursache und Entstehung seines „Jesus von Nazareth“ spricht er sich selbst in der „Mitteilung an seine Freunde“[1] (1851) aus:

„. . . Im Herbst 1848 dachte ich an die Möglichkeit der Aufführung von ‚Siegfrieds Tod‘[2] gar nicht, sondern sah seine dichterisch technische Vollendung und einzelne Versuche zur musikalischen Aufführung nur für eine innerliche Genugtuung an, die ich in jener Zeit des Ekels vor den öffentlichen Angelegenheiten und der Zurückgezogenheit von ihnen mir selbst verschaffte. Diese vereinsamte traurige Stellung als künstlerischer Mensch mußte mir aber gerade hieran wiederum zum schmerzlichen Bewußtsein kommen, und der nagenden Wirkung dieses Schmerzes konnte ich nur durch Befriedigung meines rastlosen Triebes zu neuen Entwürfen wehren. Es drängte mich, etwas zu dichten, daß gerade dieses, mein schmerzliches Bewußtsein, auf eine dem gegenwärtigen Leben verständliche Weise mitteile. Wie ich mit dem ‚Siegfried‘ durch die Kraft meiner Sehnsucht auf den Urquell des ewig Reinmenschlichen gelangt war, so kam ich jetzt, wo ich diese Sehnsucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unstillbar, und von neuem nur die Flucht vor diesem Leben, mit Aufhebung seiner Forderungen an mich durch Selbstvernichtung, als Erlösung erkennen mußte, auch an dem Urquell aller modernen Vorstellungen an, nämlich dem menschlichen *Jesus von Nazareth.*

Zu jener, namentlich für den Künstler ergiebigen Beurteilung der wundervollen Erscheinung dieses Jesus war ich dadurch gelangt, daß ich den symbolischen Christus von *ihm* unterschied, der, in einer gewissen Zeit und unter bestimmten Umständen gedacht, sich unserem Herzen und Verstande als so leicht begreiflich darstellt. Betrachte ich die Zeit der allgemeinen Lebensumstände, in denen ein so liebendes und liebebedürftiges Gemüt, wie das Jesus’, sich entfaltete, so war mir nichts natürlicher, als daß der *Einzelne*, der eine so ehrlose, hohle und erbärmliche Sinnlichkeit, wie die der römischen Welt und mehr noch der den Römern unterworfenen Welt, nicht vernichten und zu einer neuen, der Gemütssehnsucht entsprechenden Sinnlichkeit gestalten konnte, nur aus dieser Welt, somit aus der Welt überhaupt hinaus, nach einem besseren Jenseits, nach dem Tode verlangen mußte. Sah ich nun die heutige, moderne Welt von einer ähnlichen Nichtswürdigkeit, als die damals Jesus umgebende erfüllt, so erkannte ich jetzt nur, der charakteristischen Eigenschaft der gegenwärtigen Zustände gemäß, jenes Verlangen in Wahrheit als in der sinnlichen Natur des Menschen begründet, der aus einer schlechten, ehrlosen Sinnlichkeit sich eben nach einer edleren, seiner geläuterten Natur entsprechenden Wahrnehmlichkeit sehnt. Der Tod ist hier nur das Moment der Verzweiflung; er ist der Zerstörungsakt, den wir an uns ausüben, weil wir ihn — als Einzelne — nicht an den schlechten Zuständen der uns zwingenden Welt ausüben können. Der Akt der wirklichen Vernichtung der äußeren, wahrnehmbaren Bande jener ehrlosen Sinnlichkeit ist aber die *uns* obliegende, gesunde Kundgebung dieses, bisher auf die Selbstvernichtung gerichteten Dranges. — Es reizte mich nun, die Natur Jesu, wie sie *unserem*, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzutun, daß das Selbstopfer Jesu nur die unvollkommene Aeußerung desjenigen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kund gibt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging. In diesem Sinne suche ich meiner empörten Stimmung Luft zu machen mit dem Entwurfe des Dramas ‚Jesus von Nazareth‘. (Schluß folgt.)

[1] Gesammelte Schriften Bd. IV, S. 402—406.

[2] Dem Entwurf des „Jesus von Nazareth“ war der Entwurf von „Siegfrieds Tod“ vorangegangen.

Farblichtmusik, eine neue Kunst?

Betrachtungen von Dr. F. PRINTZ, München.

Farblichtmusik nennt sich eine neue „Kunstgattung“, die von ihrem Erfinder und Verkünder, dem ungarischen Pianisten und Komponisten Alexander László, nach jahrelangen, mühevollen Vorarbeiten und Versuchen nun seit einiger Zeit eifrig propagiert und in eigenen Veranstaltungen der Öffentlichkeit unterbreitet wird. Den Betrachtungen über Wert und Möglichkeiten dieser neuen Kunst sei zur Orientierung über den Tatbestand die kurze Be-

schreibung einer solchen Farblichtmusik-Aufführung vorangestellt, bei welcher eine Folge kurz gehaltener Präludien und sodann eine dreisätzige „Sonatina“ für Klavier und „Farblichtklavier“ — der höchst komplizierten und von einem eigens geschulten Musiker-Maler zu bedienenden Erfindung Lászlós — geboten wurden.

Den musikalischen Teil der Werke gab der Komponist selbst an dem seitlich im Bühnenvordergrund des Theaters aufgestellten Flügel wieder: hübsche, wenn auch musikalisch nicht sehr tief gehende kleine Vortragsstücke impressionistischen Einschlags, die auf musikalische Entwicklung und Architektonik größeren Stiles verzichten. Gleichzeitig mit dem Ablauf dieser Kompositionen erschienen auf der im dunkeln Bühnenhintergrund aufgestellten Projektionsleinwand farbige, abstrakte Bildmalereien — Schöpfungen des Malers M. Holl — rollten filmartig ab, verschwanden, wurden überleuchtet, umgefärbt, abgelöst, kurz auf mancherlei Weise verändert. Neben expressionistisch gegenstandslosen Formgebilden (die übrigens doch noch teilweise stark an Aufnahmen mikroskopischer Präparate erinnerten) tauchten auch geometrische Formen wie Dreiecke, Keile, anschwellende und abnehmende farbige Sonnen auf, weiterhin expressionistisch verzerrte Gräberstätten, Eisgebirgslandschaften von bizarren Tropfsteingebilden überzackt, und gelegentlich sogar drei sanft sich überschneidende Riesenostereier und anderes mehr. Ein sinnvoller Zusammenhang zwischen musikalischem und optischem Geschehen wurde nur ganz gelegentlich — etwa zwischen auf- und niederwogenden Klavierarpeggien und ebenso rastlos über die Leinwand fegenden Spritzmustern — fühlbar, und erstaunlicherweise kamen und wechselten nicht einmal musikalische Modulationen und Farbstimmungswechsel immer sinnvoll zusammen. Man verließ die Darbietung mit stark überanstrengten Augen und dem Eindruck, einem interessanten, psychologisch-ästhetischen Versuch beigewohnt zu haben, und diesem ausgesprochenen Experimentalcharakter des Ganzen entspricht es auch, wenn László auf seinen Programmzetteln das Publikum um Fixierung und Einsendung seiner Eindrücke an den Erfinder-Komponisten zwecks weiterer Auswertung höflich ersucht.

Jedoch betrachtet László sich selbst nicht so sehr als wissenschaftlichen Experimentator denn als Künder einer neuen Kunst und schreibt in seinem Werbeprogramm wörtlich: „Die Farblichtmusik ist ein Gesamtkunstwerk. Die Kunst der Farbe verbindet sich mit der Kunst des Tones, beide treten gleichberechtigt nebeneinander, *nicht* dient die eine zur Illustration der anderen. Beide sind untrennbar verschmolzen, wie Wort und Ton im Gesang. Der Menschheit wird somit eine neue Kunst geschenkt, die ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten in sich schließt“.

Beschäftigen wir uns im folgenden einmal sachlich nachdenkend mit den Tatsachen und Möglichkeiten dieser neuen Kunst, indem wir an László's prophetisches Programm anknüpfen. Ein neues Gesamtkunstwerk soll aus der untrennbaren Verschmelzung von Ton und Farbe erstehen, so wie beim Gesang aus der Verschmelzung von Wort und Ton. Sehen wir davon ab, daß die Vereinigung zweier Künste (auch im Gesang) die Bezeichnung „Gesamtkunstwerk“ wohl noch nicht ganz berechtigt, so steckt doch in László's Worten schon eine der Voraussetzungen, deren Erfüllung erst ein sogenanntes „Gesamtkunstwerk“ zustande kommen läßt, nämlich die der vollkommenen Verschmelzung der beteiligten Künste zur Einheit, und wir fügen ihr gleich als zweite die — von László nicht erwähnte — Voraussetzung der Eindeutigkeit hinzu. Ohne wirkliche Verschmelzung und ohne klare Eindeutigkeit für die Auffassung ist eine künstlerisch wertvolle Vereinigung mehrerer Künste nicht denkbar. Verschmelzung aber setzt fraglos eine Übereinstimmung der formalen Grundstruktur, Eindeutigkeit die allseitige Beziehung der beteiligten Künste auf einen klar faßlichen zentralen Inhalt voraus.

Man betrachte in dieser Hinsicht einmal den Typus des Gesamtkunstwerks: das Musikdrama, das ja auch den von László als Beispiel angeführten Gesang in sich begreift. Den eindeutig faßlichen Inhalt stellt hier als zentrale Kunst die Dichtung, deren künstlerischer Versinnlichung alle beteiligten Künste in Gesang, Orchestersprache, dramatischer Darstellung und Bühnenbildgestaltung hingebend dienen. Die Dichtung als in sich selbständiges, geschlossenes Werk steht künstlerisch fest und wird zum Beispiel von Wagner als solches unbedenklich schon vor der musikalischen Vertonung veröffentlicht. Bei dieser Vertonung dient die Musik dem eindeutigen Sinn des (Text-) Wortes mit dem ganzen, unermeßlichen Reichtum ihrer Ausdrucksmöglichkeiten und führt hierbei fraglos über dessen Begrifflichkeit, seinen bloßen Verständigungscharakter weit hinaus ins Gebiet künstlerischer Ausdrucksgestaltung; ja, sie ist imstande, gerade jene Werte des Dichterwortes, die jenseits aller begrifflichen Faßbarkeit liegen, zu versinnlichen und dem gefühlsmäßigen Kunsterfassen erst ganz zu erschließen. Die Musik dient dem Wort in so unglaublich einfühlender, ja mitschaffender Weise, daß wir ihre Abhängigkeit vom Primat des Wortes im Gesang vollkommen vergessen. Der Versuch einer Loslösung der Musik vom Text eines Gesangswerkes würde jedoch durch seine Sinnlosigkeit sofort die Rolle des Wortes als eindeutiges Beziehungszentrum dartun. Zur vollzogenen Verschmelzung von Wort und Ton treten nun nach Vollendung der Partitur bei der Inszenierung des Musikdramas die bildenden Künste, wiederum dienstbar dem Primat des Dichterwortes in seiner künstlerischen Ausdeutung durch die Musik. Je harmonischer und hingebender sich das Gestaltungswerk des Bühnenbildners und des Regisseurs den Ausdruckswerten des vom Wort beherrschten dramatisch-musikalischen Geschehens, — wenn auch vielleicht unter Verzicht

auf seine künstlerische Eigengesetzlichkeit — anschmiegt, desto vollkommener ist deren Leistung. Daß es hierbei ohne weitgehenden Kompromiß nicht abgeht, zeigt gerade auch der musikdramatische Stil Wagners, in welchem die musikalische Ausdeutung der Dichtung häufig Dehnungen der mimisch-dramatischen Darstellung erzwingt, die an sich künstlerisch sinnlos, wo nicht grotesk wirken, von uns jedoch heute mit Rücksicht auf die musikalischen Ausdruckswerte gewohnheitsmäßig übersehen werden. Damit erweist sich denn das musikdramatische Gesamtkunstwerk schon als eine ästhetisch problematische Angelegenheit, bei der von völliger Gleichberechtigung aller darin „verschmolzenen" Künste kaum die Rede sein kann.

Noch erheblich problematischer wirkt aber das Lászlósche „Gesamtkunstwerk" der Farblichtmusik, das ja zwei von Hause aus völlig heterogene Kunstgattungen zu verschmelzen sucht, von welchen die Musik ohne räumliche Ausdehnung in der Zeit, die bildende Kunst (Malerei) zeitlich ruhend im Raum existiert. Nur eine Art Radikalkur kann daher zur Verschmelzung beider verhelfen, und diese vollzieht László indem er die Malerei kurz entschlossen aus ihrem jahrtausendalten räumlichen Dornröschen-Schlaf zur Bewegung erweckt. Natürlich nicht im Sinne „lebender Bilder" mit Musikbegleitung; denn das liefe im Prinzip nur auf eine Art Illustration resp. Lichtprogramm-Musik hinaus. Um vielmehr jeden illustrativen Einschlag durchaus zu vermeiden, muß die künstlich bewegte Malerei auf allen gegenständlichen Inhalt (Sujet), auf veraltete Wirklichkeitsgestaltung verzichten; eine Operation, die der moderne Expressionismus ja schon vollzogen hat.

Abstrakte filmähnlich abrollende Malerei ist somit *das* bildnerische Material, das László einer innigen Verschmelzung mit der Musik zum Gesamtkunstwerk für fähig hält. Mit diesen expressionistischen Malerei-Film ist jedoch nur eine äußerlich-formale Angleichung an den zeitlichen Ablauf der Musik, noch keineswegs aber die Voraussetzung einer künstlerischen Verschmelzung mit jener erreicht; denn noch fehlt die zentrale Beziehung beider Künste aufeinander, welche im Gesang das Wort eindeutig herstellt. Der gegenständliche Inhalt, dessen formaler wie ausdrucklicher Gestaltung die frühere Malerei (abgesehen von der Ornamentik als ästhetischem Schmuck) diente, ist der László'schen Bildkunst ja entzogen. Das übrig bleibende bewegte Form-Farbenspiel erinnert da, wo es nicht doch wieder an gegenständliche Inhalte anklingt, entschieden an die ästhetischen Spielereien des Kaleidoskop und der „Laterna magica" unserer Kinderzeit, da ihm zum wirklichen Kunstwerk wesentliche Faktoren fehlen. Formen wie Dreieck, Kreis, Ellipse spielen zwar in der räumlichen Bildkomposition eine bedeutende Rolle — man denke nur etwa an Raffael, Lionardo und andere — aber sie sind keine Themen künstlerischer Entwicklung, sind nicht gleichzusetzen den Themen eines musikalischen Werkes, aus deren Keimgestalt Teil um Teil der Komposition im musikalisch-logischen Aufbau zeitlicher Architektonik beziehungsvoll herauswächst. Künstlerisch logische und beziehungsvolle Gestaltentwicklung aus dem Thema aber ist Wesensmerkmal aller Zeitkunst, so auch der Musik, insbesondere der absoluten (textlosen) Musik, deren künstlerischer Genuß gerade im anschaulichen Erfassen dieser — für den musikalischen Intellekt und Instinkt durchaus eindeutigen — musikalischen Gestaltentwicklung liegt. Eine solche künstlerisch beziehungsvolle Entwicklung erhält jedoch die abstrakte Malerei durch den Prozeß der Verfilmung noch keineswegs, sondern ihr Ablauf bleibt ein Nacheinander an sich ruhender Form- und Farbkomplexe, die nicht mit innerer Notwendigkeit aus einander folgen. Überall, wo daher in László's Farblichtmusik der musikalische Teil über ornamentales Formenspiel und impressionistische Stimmungsmalerei hinauswächst zur künstlerischen Eigenform, da vermag ihr der gemalte Film nichts künstlerisch entsprechend Bedeutungs- und Beziehungsvolles zur Seite zu stellen. Beide Künste laufen beziehungslos nebeneinander her, in ihrem gleichzeitigen Ablauf nicht verschmelzend, sondern sich störend.

László selbst freilich erklärt die expressionistischen Filmbilder des Malers Holl für die mit seiner Musik zu künstlerischer Einheit verschmelzenden optischen Intuitionen, da sie genetisch unter deren Eindruck entstanden seien; eine Begründung, die nicht ganz stichhaltig erscheint. Wohl ist es durchaus möglich, ja naheliegend, daß eine Komposition im unterbewußten Schaffensprozeß des musikalischen Malers Bildvisionen auslöst, die nach Gestaltung drängen. Man denke nur etwa an Max Klingers bekannte „Brahms-Phantasie". Den Beziehungskreis solcher möglichen Anregung zwischen verschiedenen Kunstgattungen ist sogar bei vielseitig veranlagten Künstlertypen noch weiter zu ziehen; fraglos verdankt manches dramatische, epische, plastische oder gar architektonische Meisterwerk seine schöpferische Uridee und Grundanlage einer musikalischen Komposition, deren Erklingen die Phantasie eines Meisters auf anderem Kunstgebiet entzündete. Niemand wird jedoch daran denken, das ausgestaltete Ergebnis solcher Anregung, also Klingers Brahms-Phantasie, die Statue, den Bau, das Gedicht, Epos oder Drama mit dem betreffenden „uranregenden" Musikstück zusammen als eine Kunsteinheit aufzufassen und deshalb zum gleichzeitigen „Genuß" zusammenzuspannen.

Was Klingers Brahms-Blätter oder Regers Böcklin-Suite und die gesamte Programm-Musik, was alle solche aus „Kunst-Anregung" hervorgegangenen Werke geben wollen und können, sind mehr oder minder freie Phantasien, deren seelische Ausdrucks- und Stimmungswelt zwar mit jener des „anregenden" Werkes innerlich irgendwie verwandt sein wird, deren eigener Kunstwert jedoch durchaus *nicht* vom Grade dieser Verwandtschaft irgendwie ab-

hängig ist. Der Vergleich auf Übereinstimmung und „Ähnlichkeit" hin würde daher solchen Werken künstlerisch nicht gerecht werden (siehe Programm-Musik) vielmehr vom eigentlichen Kunstgenuß geradezu ablenken.

So auch im Falle der László'schen Farblichtmusik. Mögen dabei auch die Filmvisionen des Malers ihren Entstehungsursprung völlig in Lászlós Musik haben, von einer Verschmelzung beider Künste wie im Gesang kann dennoch keine Rede sein. Dazu fehlt jene eindeutige Zentralbeziehung, die dem gesungenen Wort jederzeit ganz selbstverständlich innewohnt. Und zudem verfügt die abstrakte Bildmalerei nicht über jene wunderbare Anpassungsfähigkeit, die den Ton mit dem Wort verschmilzt, noch über künstlerische Eigenwerte der thematisch-kompositorischen Entfaltung, die der Musik als eindeutiges Beziehungs-Zentrum dienen könnten, so wie das Wort im Gesang. Somit kann die László'sche Farblicht-Musik, bei allem ästhetisch-psychologischen Interesse, das sie wissenschaftlich erwecken mag, nicht als künstlerisch bedeutsame Vereinigung von Musik und Malerei gelten, und dürfte ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten als neues Gesamtkunstwerk nur in der Phantasie ihres Erfinders und Verkünders haben.

Die Eignungsprüfung des Musikers vom charakterologischen Standpunkt / Von Hugo Seling

(Schluß)

Die ureigene Grundwesensart der in Rede stehenden Veranlagungskategorie, hebt sich noch deutlicher ab, wenn wir den *geborenen Virtuosen* mit dem *geborenen Instrumentallehrer* vergleichen. Die Wahrnehmung technischer Forderungen ist für beide etwas Grundverschiedenes. Erlebt der erstere infolge seiner ungehemmten Leitung vom Erleben zur Ausdrucksäußerung einen Ablauf, eine Totalität, so erscheinen sie dem letzteren als eine Synthese von Vorgängen, welche ihn einzeln wegen der Fehlermöglichkeiten beschäftigen. Dies ist auch der Grund, warum die Virtuosennatur nur Schüler ihres Typs zu fördern vermag, während die kultivierte Lehrernatur allen Individualitäten gerecht werden kann. Der echte Pädagoge bleibt nicht am Symptom hängen, es gibt ihm keine Ruhe bevor er bis zur Ursache, (es können natürlich auch mehrere sein) vorgedrungen ist, und sein bestimmter Rat folgt nachher. Es wäre jedoch eine irrtümliche Auffassung, in seiner Arbeit ein Zerpflücken sehen zu wollen, es ist nur ein zeitweises Belichten der gebrechlichen Stellen, bis das Krankheitsmotiv aufgedeckt und die Heilung erfolgt ist. Wir wählten mit Absicht ärztliche Ausdrücke, denn unverkennbar liegt in der tiefgelagerten Lehrnatur eine Aehnlichkeit mit der Grundveranlagung des Arztes. Der diagnostische Blick, die reinliche Scheidung der Erscheinungsform vom Ursächlichen, das freudige Helfenwollen sind beiden eigen. Und noch eines ist beiden Grundcharakteren gemeinsam. So wie der forschende Arzt, um einen Krankheitsverlauf beobachten zu können, sich in eine Infektionsbaracke sperren läßt und dabei sein eigenes Leben auf's Spiel setzt, so stellt auch die echte Lehrnatur ihr eigenes künstlerisches Leben in das Hintertreffen. Und schließlich verbindet beide das Studium des Menschen, Schlüsse und Rückschlüsse, die sich aus Vorgängen vom Organischen zum Seelischen ziehen lassen und welche, indem sie fortgesetzt an Grenzen stoßen, zur Bescheidenheit führen.

Als Komponist wird dieser Typ nichts Gigantisches vermögen. Das Selbstbekritteln wirkt wie die Gartenschere, die den hochstrebenden Birnbaum zum Spaliergewächs zwingt. Der Instrumentallehrer komponiert weniger aus innerem Drang, als mit dem technischen Seitenblick, er schreibt *Etüden*. Scharf zu trennen von der Lehr*grund*natur ist die bloße Fähigkeit, sich vermitteln zu können, die *didaktische Begabung*, welche an irgend eine Veranlagung gebunden sein kann, ferner die *Belehrungssucht*, dem Motiv entstammend, die Mitmenschen zu verkleinern, um sich ein Niveau zu sichern. Sie ist als Kehrseite eigener Unterwertigkeitserkenntnis aufzufassen, als Versuch, sich von letzterer frei zu machen.

Innerhalb der echten Kategorie sind die verschiedensten Varianten möglich, je nachdem Intellekt oder Gefühlssphäre vorherrschen und Mitveranlagungen zum Durchbruch kommen.

Einige Namen aus der bunten Skala der zum Lehrertyp Gehörenden erweitern unsere Einblicke: Albrechtsberger, Bellermann, Moritz Hauptmann, Riemann, Dalcroze, Leschetitzky, Breithaupt, Leop. Mozart, Josef Böhm, Dont, Jakob Grün, Sevcik, Hoya, Manuel Garcia.

Wer möchte nur einem einzigen aus dieser Gruppe eine andere Grundveranlagung als die des Lehrers zusprechen, wobei der Umstand, daß einige von ihnen erst spät auf ihr ureigenes Betätigungsgebiet gelangt sind, weder für, noch gegen zu beeinflussen braucht. Und dennoch wie verschieden scheint ihr musikalisches Wirken auf den ersten Blick.

Wenn wir die Typenbeschreibung nunmehr verlassen, dürfte es von Nutzen sein, auf den eingangs erwähnten empirischen Charakter nochmals zurückzukommen. Er kann sich teilweise oder ganz verhüllend über die Grund-

wesensart des Menschen legen und uns das Vordringen zur eigentlichen Seinsgrundlage ungemein erschweren. Weder dieser Umstand, noch aber der gewichtigere, daß es der Natur gefällt auch auf dem Gebiete der Musikerveranlagung Uebergänge und Mischtypen hervorzubringen, darf uns auf dem einmal eingeschlagenen Wege irre machen. Es kann ein großer Virtuose auch beachtenswerte kompositorische Einfälle haben, wie z. B. Liszt oder d'Albert, es kann ein produktiv seine Wesensart auszeugender Musiker auch wissenschaftliche Arbeit vermögen, wie z. B. Richard Wagner, sicher ist aber, daß bei allen Mehrveranlagungen eine stärkere Eignung aufgedeckt werden kann. Das Komponieren als primären und sekundären Vorgang kann man relativ am leichtesten erkennen. Wenn in der Musikersprache von manchem Werk gesagt wird, es sei am Klavier entstanden, so trifft das den Nagel auf den Kopf. Ebenso gibt es aber Kompositionen, welche ihre Keimlegung auf der Geige, auf der Orgel offenbaren. Vieuxtemps war ein bedeutsamer Virtuose, dem die Impetuosität seines Temperamentes retrograd schöpferische Stimmung gab, dennoch werden wir ihn als Reproduktiven in musikgeschichtlicher Erinnerung bewahren. Richard Wagner wird für alle Zeiten als genialer Tonschöpfer Geltung behalten, während man schon heute seine gelehrten Abhandlungen kaum mehr zu lesen im Stande ist und wenn man gar Spohr in der üblichen Auffassung einer Dreieinigkeit als Geiger, Komponist und Lehrer unter die charakterologische Brille nimmt, so genügt die Vertiefung in seine Violinschule um klar zu sehen, daß die pädagogischen Fähigkeiten geringer waren, als seine kompositorischen und daß über allem der höchst persönliche Geiger thront. Die gewählten Beispiele betreffen überdies seltene Konstellationen und trotzdem auch bei diesen Solitären ist der Schluß auf den musikalischen Grundcharakter gegeben, sobald die stärkste Erweisungsform ersichtlich geworden ist. Nichts spricht aber besser für die letztere, als die zeitliche Haltbarkeit der Auswirkung. Die Retrospektive in der Musikgeschichte läßt uns immer wieder die vier Grundtypen wahrnehmen, wenn auch in mehr oder weniger reiner Darstellung, und sie kämen noch deutlicher zum Vorschein, wenn die Biographien weniger den äußeren Lebensablauf, als die tiefergelagerten Umstände der Nachwelt erhalten hätten.

Klarheit müssen wir noch gewinnen hinsichtlich der Nebenauswirkungen, die uns die Musikerpersönlichkeit, infolge einer allgemeinen, selten lediglich die Grundveranlagung auszeugenden Lebensarbeit als Problem stellt. Das Erkennen erblicher Faktoren und der Umweltseinflüsse ist dabei unser Wegweiser.

Wenn eine, dem schöpferischen Typ zugehörende Grundveranlagung, auch instrumentaltechnisch hervorsticht, wie es bei Mendelsohn der Fall gewesen ist, so wird man wohl eine Nebenveranlagung sehen müssen, welche dem Grundcharakter als Zugabe gegeben ist, wenn aber ein durch die Welt ziehender Virtuose den Stätten seiner Triumphe damit eine Reverenz macht, daß er die bekannten „Souvenirs" auf das Papier zaubert, so können wir ebensogut einen Anpassungsvorgang, eine lebensnützliche Angleichung darin sehen. Der Künstler ist bedauerlicherweise nicht nur in die Welt gestellt, um am Helikon zu ruhen und aus dem Musenquell zu trinken, sondern er steht wie jeder andere im Lebenskampf, in Existenznot, wobei ihn sein sensibleres Nervensystem überdies benachteiligt. Da wird er nicht nur oft im Verkehr mit ihm gleichgültigen oder zuwideren Menschen gezwungenermaßen eine verbindliche Maske aufsetzen, sondern auch Handlungen gegen seine eigene Wesenheit begehen müssen. Er wird gegen seine eigentliche Mission komponieren, arrangieren, unterrichten (etwa wie Paganini in London), oder heutigen Tags im Kino spielen. Solche Angleichungsvorgänge fallen, wie schon bemerkt dem Grundveranlagungstyp 2 am leichtesten. Die Dazugehörenden spielen nicht nur gewandt, sie verstehen es auch sich gewandt zu geben und ebenso zu komponieren. So kommen die liebenswürdigen Piecen zur Welt, welche in den Programmen der Instrumentalsolisten eine gewisse Rolle spielen, oder die technischen Wunderstücke, womit ein Hexenmeister seine Visitenkarte hinterläßt, um nachfolgende Rivalen in die Turnierschranken zu fordern.

Natürlich ist das Problem damit nicht ganz und gar erschöpft. So wie die Natur schwimmende Vögel und fliegende Fische hervorbringt, können auch vereinzelt annähernd gleichwertige Veranlagungen in der Tiefenseele eines Musikers ruhen. Wir neigen sogar zur Annahme, daß der Lehrertyp eine solche Mischveranlagung darstellt. Die Pfänder'sche Begriffsprägung von echten und unechten Zügen, von Aufpfropfung, Angleichung, von den Grundcharakter ergänzenden oder zuwiderlaufenden Ausstattungen zeigt uns schon durch den Wortsinn, welche vielfachen Kombinationen möglich sind, und was als Zierranke oder Wucherpflanze den grundlegenden Wesenszug einer Musikerseele fördernd oder hindernd umgeben, oder aus ihrem Blutkreislauf Nahrung entnehmen kann. Sie gibt uns aber auch gleichzeitig einen geschärften Blick Hinderungsschichten zu erkennen, welche der freitätigen Auszeugung einer hochwertigen Grundveranlagung im Wege stehen können.

Würde nicht so mancher eine andere Rolle spielen, wenn ihm der Weg zur Entäußerung geöffnet wäre, und sind die armselig Verkannten, die so oft dem Spott als Zielscheibe dienen müssen, in denen es glüht, ohne daß die Flamme nach außen zu schlagen vermag, nicht den Anerkannten gleichzustellen, nämlich jenen, welche auf reibungsloser Bahn von ihrem seelischen Leben geben können, jenen, deren inneres Licht ohne Strahlen-

brechung nach außen leuchtet? Würde man nicht mancher spezifischen Musikerneurose den Boden entziehen, wenn man der aus dem Grundcharakter hervorquellenden Zielsetzung Erfüllung brächte? Und endlich: Bietet uns die bisher übliche Norm, einen Menschen auf seine musikberufliche Eignung zu prüfen, irgendeine Gewähr, den Tiefenpunkt aufzufinden?

Im Rahmen unseres Themas darf uns nur die letztere Frage beschäftigen. Die Prüfung, mit welcher man bisher bezüglich musikalischer Veranlagung entschied, ist ungefähr bis zur Jahrhundertwende eine ausschließliche Gehörsprüfung gewesen. Von Jacques-Dalcroze hat der Begriff „musikalisch sein" eine wesentliche Umgestaltung erfahren und die Feststellung musikalischer Eignung erfolgt seither unter einem erweiterten Gesichtswinkel. Dr. J. Flesch ergänzt in seinem jüngst erschienenen Buch (Berufskrankheiten des Musikers) die übliche Handhabung um die Forderung einer körperlichen Untersuchung.

Keine der eingeführten oder empfohlenen Methoden vermag mehr zu tun, als die *Ausstattungsanlagen festzustellen.*

Ob diese aber als Zugaben zu dem Grundwesen des Examinanden gehören, oder eine für sich selbständige Begabung darstellen, welche mit dem Grundcharakter, also mit dem, *was der Mensch tatsächlich im Grunde ist*, nichts zu tun hat, *wird auf solche Weise nicht klargelegt.*

Bisher sind wir dem Worte Begabung vorsichtig aus dem Wege gegangen, nunmehr können wir auch seinem Inhalt nachspüren. Dieses Wort wird in vieldeutigem Sinn angewandt und jeder versteht etwas anderes darunter, der Instrumentalist etwas anderes wie der Sänger, und der Geigenlehrer etwas anderes wie sein Kollege vom Klavier. Musikalische Begabung kann heißen: Absolutes Gehör haben, oder ein ungewöhnliches Maß von rhythmischem Sinn, man kann damit die Fähigkeit bezeichnen, Notengruppen rasch erfassen und metrisch sicher in instrumentales Spiel umsetzen zu können, man kann damit auf bewegungstechnisches Geschick hinweisen, oder mehr allgemein die gesteigerte Empfänglichkeit für Klangreize andeuten wollen, man kann auf organische Belange, das Sängerorgan, die gute Hand, oder auch auf mehrere dieser nicht gering zu achtenden Dispositionen hinzielen.

Keiner dieser Sinninhalte sollte aber so zu denken geben, wie der, welcher im Worte selbst liegt. *Begabung heißt Beigabe!* Bei einer, der Berufswahl vorausgehenden Eignungsprüfung sollte gerade dieser Sinn oberste Geltung haben und die Entscheidung von dem *Tiefenblick* abhängig gemacht werden.

Man könnte meinen, daß starke, in die Augen springende Ausstattungsanlagen auch auf einen musikalischen Grundcharakter hindeuten. Gewiß in vielen Fällen wird es der Fall sein und nicht jeder, der nach bisheriger Weise in den Musikerberuf kam, hat gegen seinen Grundcharakter verstoßen. Bei so manchem anderen jedoch hat die voreilige Berufsentscheidung zu einer solchen Versündigung geführt und sein Leben ist damit ein tragisches geworden. Jedes Wachstum ist erkämpft gegen sein ureigenes Wesen, das ja nur verdeckt, aber nicht erstickt werden kann, und je weiter die Ausbildung fortschreitet, je mehr sie für ihn Richtung gebend wird, um so mehr entfernt er sich vom eigenen Selbst.

Und das gleiche schwere Leid eines verfehlten Lebens wird wiederum dem *geborenen Musiker*, der im Zeitpunkt der Berufswahl infolge von Ausstattungsmängeln oder Hinderungsschichten seine wahrhaft echte Sendung nicht überzeugend darzutun vermag und abgewiesen wird. Er beginnt an sich zu zweifeln, kommt in einen unpassenden Beruf, erreicht nichts Rechtes und ertappt sich immer und immer wieder bei dem vermeintlichen Unrecht, auf die mahnenden Regungen seiner verschüchterten Eigennatur zu hören.

Nur eindringende charakterologische Untersuchungsmethoden können solchen verhängnisvollen Irrtümern vorbeugen und im selben Maß, als sie dem ringenden Menschen Ruhe und Stetigkeit für seine vorbestimmte Charakterauszeugung bringen werden und dazu den Mut des Klarsehenden, so werden sie der Tonkunst selbst nützen, indem sie dem Berufenen das angemessene Arbeitsgebiet weisen.

Unzulänglich wäre es natürlich, ein solches Schürfen nach Tiefenbefunden bloß einmal, etwa vor Bestimmung des Studienganges, statthaben zu lassen. Die Möglichkeit dazu müßte dem Werdenden mehrmals geboten werden, ein letztes Mal — den sicheren Abstoß gewährleistend —, wenn er die Schule verläßt. Auch wertvolle Nebenergebnisse würden damit zutage gefördert durch Feststellung von Gefühls- und Willenserregbarkeit, von Temperamentskonstante und allen nervösen Anomalien.

Von der Beschreibung des mühevollen Weges, welcher zur wirklichen Charaktererkenntnis führt, müssen wir für heute absehen. Ihn erfolgreich gehen zu können, ist an ungewöhnliche Voraussetzungen, ihn verständlich zu machen, an Ausführlichkeit gebunden. Die Methodik des Verfahrens zu besprechen, behalten wir uns also für ein andermal vor und kehren zum Kernproblem zurück.

Wir haben gesehen, daß „Begabung" nichts sagt und „musikalische Veranlagung" noch nicht alles. Es wurde dargelegt, in welchen vielgestaltigen Möglichkeiten der Grundmusikalische sich auswirken kann, und daß auch eine bloße Ausstattung noch Gefälliges darzubieten vermag. Dem Tiefenpunkt, der diesen Verschiedenartigen gemeinsam ist, gilt aber nach wie vor ein Fragezeichen. Hier können wir nur vermuten und jeder muss es nach seiner Art. Mir steht dabei das folgende Bild vor Augen:

Jedes Lebewesen hat ein Element, in dem es organisch

vegetiert und Dimensionen, in denen es sich seelisch auswirkt. So wie aber die Meereswellen den plumpen Wal, den tänzelnden Delphin und die Möve schaukeln, so haben auch die akustischen Wellen Niederlassungsgebiete für die verschiedensten Geschöpfe. Die einen tauchen wuchtig unter, die anderen lassen sich bewegen oder nippen im farbenschillernden Tanze vom Nachbarelement, und andere wieder durchfliegen die Grenzen, die ihre umfassende Eigenart ihnen reichlich weit gezogen hat.

Die Hausmusik im neuen Rußland

Von ROBERT ENGEL (Berlin)

Es lag in der Natur der russischen Musikverhältnisse der Vorkriegszeit, daß die Hausmusik sehr rege gepflegt wurde. Die wenigen Opernhäuser — kaum mehr als zehn im riesengroßen Reich — sowie die nicht übermäßig hohe Anzahl der Konzertsäle und der Musikkörperschaften, wie Orchester, Chöre, Kammermusikvereinigungen u. dgl., ferner die sehr weiten Entfernungen der kleineren Städte von den Musikzentren — alles das war für die Pflege der Hausmusik außerordentlich günstig. Hierzu kam noch die wohl nirgends übertroffene und mit Recht gerühmte Gastfreundschaft, die sehr oft durch Musikvorträge verschönert wurde. Die meisten russischen Komponisten von Glinka bis Skrjabin haben der Hausmusik gehuldigt und ihre Literatur (aber auch die Verleger) wesentlich bereichert. So haben z. B. die Verleger Tschaikowskijs und Rachmaninoffs durch die für den Hausgebrauch zugeschnittenen Werke dieser Komponisten die Ausgaben für die großen und kostspieligen Werke vollkommen gedeckt.

Im alten Rußland gab es nur wenige Familien, soweit es sich um die geistige Intelligenz handelte, deren Mitglieder nicht irgendein Instrument beherrschten. Meistens war es die Mutter und die Töchter, die durch Klavierspiel zur Verschönerung des Familienlebens beitrugen, während der Vater und die Söhne sich sehr oft dem Studium der Streich-, ja sogar der Blasinstrumente mit Eifer widmeten. Dies aber durchaus nicht aus Eitelkeit oder mit Absichten materieller Art, sondern aus reiner Musizierfreudigkeit. Es gab in Rußland zahllose Dilettanten im besten und schönsten Sinne dieses Wortes, wie man sie heute dort und auch in anderen Ländern nur noch höchst selten antrifft (denn heute strebt alles, ob begabt oder talentlos so schnell wie nur möglich auf das Konzertpodium, vor die Oeffentlichkeit). Diese idealen Dilettanten bildeten und zogen das beste und verständnisvollste Konzertpublikum heran; sie hatten einen nicht zu unterschätzenden erzieherischen Einfluß auf die Jugend.

Durch die Staatsumwälzung und ihre heute noch nicht zu übersehenden Folgen wurde der Pflege der Hausmusik ein Ende bereitet, so daß heute eigentlich nicht mehr recht von einer Hausmusik in Rußland die Rede sein kann.

Die Lage derjenigen Musikfreunde, die früher Hausmusik pflegten, ist jetzt tragisch. Die alte sehr umfangreiche Musikliteratur ist so gut wie ganz verschwunden. Das Notenmaterial hat sich ungeheuer verringert; weder findet man es im Musikalienhandel noch bei vielen Familien, die sich von ihren Notenschätzen unter höchst ungünstigen, zuweilen sehr tragischen Begleiterscheinungen trennen mußten (in den Schreckensjahren der Hungersnot und des Heizmaterialienmangels mußten des öfteren auch Noten als Heizmaterial verwendet werden). Sehr oft wurden die Notenbestände auch das Opfer der Wohnungsnot, der Plünderungen, der Beschlagnahme usw. Der Staatsverlag gibt sich zwar große Mühe, das Möglichste zur Wiederherstellung des Musikverlagswesens zu tun, doch, da er sich lediglich von politischen Rücksichten leiten läßt, hat er selbstverständlich für die Hausmusik nicht das geringste Interesse. Außerdem war ja diese Musik das Privilegium der intelligenten Kreise der Bevölkerung, die bei der Diktatur des Proletariats nicht gerade das Wohlwollen der Herrscher genießen.

Die zahlreichen privaten Notenhandlungen und Notenverleihanstalten, die sich im alten Rußland regen Zuspruchs erfreuten und die gegen ein geringes Entgelt gute Dienste leisteten, bestehen nicht mehr. Der Musikunterricht im Hause ist ebenfalls zu einer Seltenheit geworden, denn Musikinstrumente werden als Luxusartikel hoch besteuert, sobald man sie nicht zu Berufszwecken gebraucht. In den Musikschulen aber werden Kinder von Eltern „proletarischer Herkunft" bevorzugt; daß diese letzteren für die Pflege der Hausmusik weder Interesse noch Verständnis zeigen, braucht wohl nicht noch erklärt zu werden.

So ist auch auf diesem früher so blühendem Gebiet der Musikkultur Rußlands vieles zerstört, doch nicht im geringsten für Neues gesorgt. Die Folgen werden nicht versäumen, sich zu zeigen. Doch wird das, was angerichtet war, nicht wieder gut zu machen sein. Denn die Hausmusik geht in Rußland mit großen Schritten ihrem Ende entgegen. Ein Stück alter Kultur, das sich wie ein Wunder in manchen Häusern und zwar ausschließlich in denen der Fachmusiker alten Schlages erhalten hat, ist dahingegangen.

*

Der Nachtwächter

An einer mittleren deutschen Hofbühne war um die Jahrhundertwende ein Intendant vom alten Adel tätig, der ein sehr rechtschaffener Mann, aber weder als Bühnenleiter noch als Mensch das war, was man einen großen Geist nennt. Die Folge war, daß es zwischen ihm und dem Ersten Kapellmeister, einem genialen Dirigenten, der erst vor wenigen Jahren gestorben ist, zu häufigen Reibungen kam, die bei diesem den Wunsch weckten, seine Tätigkeit so bald als möglich „nach außerhalb" zu verlegen. Aber seine Verpflichtung lief noch drei Jahre und an eine gütliche vorzeitige Lösung war nicht zu denken. Da sollte ihm eine Meistersinger-Probe zu Hilfe kommen. Die große Prügelszene im 2. Akt war vorübergerauscht, der Nachtwächter mit Horn, Hellebarde und Laterne nahte, alles flüchtete in die Häuser. Das Auge des Gesetzes hob eben an, sein Sprüchlein zu singen, als gänzlich unvermutet der Herr Intendant aus der rechten Kulisse auf die monderhellte Bühne trat. Da klopfte der Kapellmeister unvermittelt ab, blickte ernst in die Partitur, verneigte sich höflich gegen den Gewaltigen und sprach: „Exzellenz, in der Partitur steht nur *ein* Nachtwächter"!

Exzellenz starrte den Sprecher einige Augenblicke verblüfft und wortlos an, zog sich dann, während im Orchester die Schlußakkorde sanft verhallten, wieder in die Kulisse zurück — und drei Tage später hatte der Kapellmeister die gewünschte Entlassung. *F. H.*

VI. Donaueschinger Kammermusikfest

24. und 25. Juli

Der rege Besuch der diesjährigen Kammermusik-Aufführungen in Donaueschingen zeigte, daß diese alljährlichen Veranstaltungen, die heuer zum sechsten Male stattfanden, immer mehr einen wichtigen Bestandteil des deutschen Musiklebens bilden. Man war auch dieses Jahr erfolgreich bemüht, das Programm so anregend und interessant, als in dem vorgeschriebenen Rahmen fortschrittlicher Kammermusik möglich, zu gestalten. So waren sämtliche vorgetragenen Werke, bis auf zwei, Uraufführungen, und neben schon bekannten Komponistennamen konnte man auch wieder einige weniger oder gar nicht bekannte finden. Waren die Veranstalter voriges Jahr daran gegangen, durch Musik für Kammerchor ihr Programm lobenswert zu erweitern, um so die Aufmerksamkeit der Schaffenden erneut auf dies Gebiet hinzulenken, so war dieses Jahr eine Ballettaufführung in die eigentliche Vortragsfolge einbezogen worden, und weiter gab es noch Originalkompositionen für Militärorchester und mechanische Musikinstrumente zu hören.

Das erste Konzert wurde durch ein Konzertino für Flöte, Bratsche und Kontrabaß von *Erwin Schulhoff* (Prag) eröffnet. Ohne recht ersichtlichen Grund, auch nicht den übermäßigen Umfangs, hatte man bei der Aufführung kurzerhand die beiden letzten Sätze weggestrichen, eine recht angreifbare Maßnahme, die wohl kaum im Sinn des Komponisten war, aber auch nicht im Interesse des Hörers liegt. Schulhoff erwies sich in dem Torso als ein stark im Folkloristischen verankerter Musiker, der sich weniger durch originale Erfindungskraft hervortut, als sein Material mit Geschmack und ohne jede Schwerfälligkeit verarbeitet. Besonders zu packen vermag er also nicht, dafür versteht er uns angenehm zu unterhalten, eine Fähigkeit, die wir nicht zu hoch, aber auch nicht zu gering veranschlagen wollen. — Von *Karol Rathaus* (Berlin) hörte man „Lieder ohne Worte“ für gemischten Chor a cappella (Uraufführung). Mit diesem Titel hat der Komponist wirklich ernst gemacht, indem sein „Pastorale“ und „Tanzweise“ nur auf die Buchstaben „a“, „o“ und „m“ gesungen werden. Man kann nun wohl verstehen, daß es einen Komponisten immer wieder reizen mag, den reinen Stimmklang in der charakteristischen Färbung irgendwelcher Vokale oder auch Konsonanten zu benützen, ohne die Begleitung von Worten, deren Klang, von der Wortbedeutung (also etwas Außermusikalischem) her bestimmt, in diesem Zusammenhang etwas Zufälliges ist und deren Sinn den Inhalt des Gesangsstücks mehr oder weniger bestimmt. Aber so glücklich nun für das rein Musikalische das Ergebnis auch sein mag, irgend etwas in uns spricht gegen dies Verfahren, wenn es auf die Dauer eines ganzen Stücks angewandt wird. Denn die menschliche Stimme, die sich durch ihre Verbindung mit der Sprache von allen sonstigen Musikinstrumenten grundsätzlich unterscheidet und so als das unmittelbarste und menschlichste Ausdrucksmittel wirkt, verliert, wenn man ihr die Worte entzieht, diesen prinzipiellen Unterschied und erscheint so mit den übrigen Musikinstrumenten in eine Linie gestellt, wenn auch durch besondere Eigenart ausgezeichnet. Man vermag sich also beim Zuhören des fragenden Gedankens nicht ganz zu erwehren, warum dies alles nun gerade gesungen sein muß, und angesichts mancher komplizierteren Stellen entdeckt man bei sich den Wunsch, dasselbe vergleichshalber instrumentaliter zu hören, — aber damit ist auch schon das Urteil gesprochen, daß die menschliche Stimme sich ihres königlichen Vorrechtes, ihrer Unvergleichbarkeit, und „splendid isolation“ begeben hat. Man muß nun sagen, daß sich Rathaus unter den gegebenen Umständen mit dem Problem recht gut abgefunden hat. Die Auswahl der Vokale und Konsonanten war charakteristisch getroffen, die Stücke klangen, hielten sich auch relativ von allzu Schwierigem fern und das Ausdrucksgebiet (Pastorale und Tanzweise) war glücklich so gewählt, daß man auch ohne Worte gut auskommen konnte. — Die kleine Suite von *Johannes Müller* (Dresden) für Bratsche und Klavier (Uraufführung) wirkte nicht sehr bedeutend, zeigte aber in nicht unvornehmer Haltung rhythmischen Schwung, wie Sinn für lyrisch Stimmungsvolles; die gelegentlich allzu große Sekundenseligkeit und nicht genügend motivierte harmonische Härte sind wohl auf das Konto der Jugendlichkeit des Komponisten zu setzen. — Einen ziemlich reiferen und stärkeren Eindruck als das vorhergegangene Werk hinterließ *Hermann Reutters* (Stuttgart) „Gesang vom Tode“, Kantate für gemischten Chor mit Klarinette und Streichquintett (Uraufführung), wenn auch hier nicht alles geschlossen wirkte und gegen den Schluß etwas nachließ. Dem Werk zugrunde liegen ein Sonett von Camoez, Verse von Rilke und Trakl (diese reichlich angefault). Die ganze Anlage spricht von planmäßiger Ueberlegung, so ist die Instrumentenzusammensetzung für den besonderen Zweck gut ausgewählt und die häufig angewandte Orgelpunkttechnik kommt der gedrückten Stimmung entgegen und sichert zugleich eine gewisse Einheitlichkeit. In dem letzten Punkt lag allerdings auch eine Gefahr, der der Komponist nicht ganz entgangen ist; denn auf diese Weise sind der Phantasie und Erfindungskraft doch etwas die Schwingen gebunden. So wirkte denn vieles mehr andeutend-stimmungsvoll als plastisch-ausdrucksvoll, was sicher auf dieses Konto zu setzen ist. — Das Streichquartett von *Fr. Wilhelm Lothar* (Freiburg i. Br.) erwies sich vor allem zu lang und konnte dementsprechend einen für diesen Umfang notwendigen Erfindungsreichtum nicht in genügendem Maße aufzeigen, was sich hauptsächlich auf den dritten (letzten) Satz bezieht. Doch ist deutlich spürbar, daß hinter allem ein Musiker steht, dem es ernst mit seinem Ringen um die Materie ist; für sein Können sprechen vor allem die Variationen des zweiten Satzes, von denen jede ein bestimmtes Gesicht hat. —

Am Begrüßungsabend gab es die Originalkompositionen für Militärmusik zu hören; sämtliche waren Uraufführungen, vertreten durch die Namen *Ernst Krenek* (Kassel), *Ernst Pepping* (Berlin), *Ernst Toch* (Mannheim) und *Paul Hindemith* (Frankfurt). Es war ein glücklicher Einfall der Veranstalter des Festes, originale Kompositionen auf diesem Gebiet anzuregen, das bisher fast ausschließlich der Tummelplatz von Bearbeitungen war. Interessant war es nun zu beobachten, wie sich die einzelnen Komponisten mit ihrer Aufgabe abfanden. Krenek hielt sich am nächsten dem gegebenen Stoff auf diesem Gebiet. Er steuerte drei Militärmärsche bei, deren Schmiß und Schwung in keiner Weise den bewährtesten Stücken dieser Gattung etwas nachgeben wollten. — Weniger glücklich war Pepping mit seiner kleinen Serenade; hier merkte man etwas die Absicht und so wirkte ihr Humor ein wenig frostig. — Famos wandelte Toch sein Thema ab. Er hatte den glücklichen Einfall, eine rokokoartige, ganz durchsichtige Gartenmusik mit viel Geschick zu schreiben, daß man sich ihrem Geschmack und Klangzauber beugte, bevor man Zeit hatte, die eigentliche musikalische Substanz genauer anzusehen. — Daß es Hindemith gewaltigen Spaß machte, sich auf diesem ihm sehr zusagenden Gebiet zu bewegen, war vorauszusehen. Er langte dementsprechend kräftig in den Farbentopf, scheute auch vor keinem Zitat und schuf so eine pompöse Ouvertüre, sowie schneidige Variationen über den „Prinz Eugen“ und einen ebensolchen Schlußmarsch.

Am Anfang des Sonntagmorgen-Konzertes stand ein Streichquartett von *Hans Krasa* (Prag). Dieser junge Komponist zeichnet sich auch schon in diesem weiter zurückliegenden Werk durch ausgesprochenen Klangsinn aus. Zu stilistischer Einheitlichkeit seiner Einfälle ist er freilich darin noch nicht durchgedrungen; recht verschiedenartige Bestandteile stoßen sich teilweise noch etwas hart im Raum. Auch der erste Satz, obwohl äußerlich

streng in Sonatenform gehalten, wirkt nicht geschlossen, und ebenso in dem recht schönen langsamen Schlußsatz wirkt die kurze Allegro-Unterbrechung etwas herbeigeholt. Aber als Ganzes spricht das Werk für unbedingte Begabung des Komponisten. — *Hugo Herrmann* (Reutlingen) brachte fünfstimmige Madrigale für Kammerchor nach Texten aus dem 13. Jahrhundert unter dem Titel „Marienminne" (Uraufführung). In diesen Chören spricht sich ein ausgesprochener Sinn für Farbe aus, sowie das ernste Bestreben, musikalisch möglichst nahe dem Inhalt der zugrunde liegenden Verse zu kommen. Die Spuren der Bemühungen um dieses Ziel sind allerdings noch nicht ganz getilgt, und so liegt trotz beträchtlichen Könnens noch ein Zug von Gezwungenheit über dem von offensichtlicher Begabung zeugenden Werk. — *Gerhart Münchs* (Dresden) Konzert für Klavier und Kammerorchester (Uraufführung) zeichnete sich besonders durch beträchtliche Länge aus. Es scheint, als hätte der junge, sicher nicht unbegabte Komponist so ziemlich alles, über was er vermochte, hineinpressen wollen, und sich dabei übernommen. Das Resultat war infolgedessen nicht sehr erfreulich. Einen entschieden besseren Eindruck machten seine „Polyphonen Etüden" für elektrisches Klavier, die im letzten Konzert zur Aufführung kamen und hier vorweg genommen seien; hier spürte man Begabung. Man hat also dem jungen Komponisten gar keinen Gefallen getan, indem man ihn, nicht sehr gerechtfertigt, zweimal ausreichend zu Wort kommen ließ. An Stelle des verunglückten Klavierkonzertes wäre besser das Werk irgend eines anderen noch um Beachtung und Anerkennung ringenden Komponisten gestanden, an denen sicher kein Mangel gewesen wäre. — Musik, wie sie ihm von Herzen kam, schrieb *Josip Slavensky* (Agram) in seinen beiden Chören „Gebet zu den Augen" für gemischten Chor a cappella und „Vöglein spricht" für Frauenchor mit Klavier (Uraufführung). Vielleicht wird der zweite Teil des letzten Chores für unseren Geschmack in diesem Zusammenhang zu volkstümlich, doch versöhnt uns mit allem die Naivität und Ehrlichkeit, wie das Fernsein von jeglicher Papiermusik in vollstem Maße. — Einen nicht ebenso erfreulichen Eindruck machte die darauffolgende Suite für Trompete, Saxophon und Posaune von *Ernst Pepping* (Uraufführung). Der groteske Inhalt bewahrte nicht immer den notwendigen Geschmack und das Parodieren der alten Formen mit tonalen Kadenzen wirkte nicht allzu geistreich. Auch in diesem Fall wäre es mit der Aufführung der kleinen Serenade für Militärmusik desselben Komponisten genug gewesen, da der nicht ungünstige Eindruck hievon durch diese zweite Komposition kaum verbessert wurde. — Das letzte Konzert brachte sozusagen den sensationellen Teil der diesjährigen Veranstaltung: die Originalkompositionen für mechanische Musikinstrumente, darunter als dicke Rosine im Teig, das „Triadische Ballett" von *Paul Schlemmer* (Bauhaus, Dessau) mit der begleitenden Musik von Paul Hindemith. Man hat damit auch in Deutschland einen Versuch wiederholt, den in England vor einiger Zeit Strawinsky, Goossens u. a. unternommen haben. Es ist nun freilich nicht bloße artistische Schrulle oder Snobismus, die dazu führten, sondern ein charakteristischer, sehr wesentlicher Zug unserer modernen Musik ist dabei mit im Spiel. Unsere Musikentwicklung befindet sich zurzeit in einer tiefen Reaktion auf das Jahrhundert der musikalischen Romantik, die in Wagner ihren entscheidenden Höhepunkt und bestimmenden Stempel erhalten hätte. Auf diesen lange währenden Rausch von Farbe und Gefühl ist nun, vom französischen musikalischen Impressionismus schon angekündigt, die notwendige Ernüchterung gefolgt. War vorher alles in schwellende Formen gebettet, jeder harten Linie sorgsam ausweichend, so zeigt man jetzt gerne die Gelenke und Sehnen auf, die man vorher nur mehr unter der üppigen Hülle ahnte. Auf den Hochkult des Subjekts und seiner Gefühle ist eine starke Hinneigung zum Objekt und eines vorwiegenden Interesses an den Verhältnissen seiner Teile untereinander und zum Ganzen getreten. So haben wir nun eine zum Teil bewußt gefühlskalte Musik erhalten, deren konstruktiver Zug die Bemühung um höchstmögliche Ausschaltung alles Subjektiv-Bedingten, Gefühlshaft-Wirkenden deutlich erkennen läßt. Da aber die Musik eine höchst affektive Kunst ist und bleibt und sich nicht spalten läßt, so holt man sich die Erregung an Stelle von Klang und Farbe und leicht differenziertem An- und Abschwellen, jetzt in dem ungebrochenen Drange einer starken Bewegung und der Intensität eines möglichst stabilen, nimmermüden Rhythmus.

Als zeitliche Kunst ist nun die Musik auf Reproduktion angewiesen und leider erwies sich der Mensch, den man bisher dazu gebrauchte, in der Erfüllung dieses Ideals der Maschine weit unterlegen. Es ist also nur noch ein Schritt, den Menschen in der Reproduktion auszuschalten und diese direkt der Maschine zu übergeben; denn hier sind alle subjektiv wirkenden Schwankungen und (vom Objekt her gesehen, dem menschlichen Spiele anhaftenden Ungleichmäßigkeiten) in einem Maße ausgeschaltet, daß sie praktisch gleich Null sind. Es ist klar, daß diese ganze Entwicklung keinen Zielpunkt darstellen kann, sondern nur den psychologisch begründeten Pendelschlag von der Seite des allzu Subjektiven nach dem entsprechenden Extrem des Objektiven Die erstrebte klassische Kunst haben wir damit nicht erreicht, denn alles Klassische besteht in dem harmonischen Gleichgewicht zwischen Subjekt und Objekt; aber vielleicht ist dies der notwendige Weg, um dorthin zu gelangen. So hörte man denn mit Interesse der kühlen, bald spieldosenartig-schrullenhaft, bald auch leicht dämonisch wirkenden Gleichmäßigkeit des Musikautomaten zu und ließ mit gelassenem Wohlgefallen die Kaskaden einer entfesselten Virtuosität, die keine ist, über uns ergießen. Bezeichnenderweise konnten die drei Originalkompositionen für mechanisches Klavier von Ernst Toch, die von diesem feinfühligen Stilisten prinzipiell richtig angefaßt waren, nicht die gleiche ausgezeichnete Wirkung erzielen wie sein Bravourstück „Der Jongleur", das für diesen Zweck neu bearbeitet war. Der Grund war leicht zu erkennen. War von dem Komponisten in der letzten Nummer dieser Zeitschrift selbst geschrieben worden, daß bei der Originalkomposition für mechanische Tasteninstrumente ohne Rücksicht auf die Greiffähigkeit der menschlichen Hand die ganze Tastatur hemmungslos ausgenützt werden könnte, so erwies sich diese Hemmung durch die menschliche Hand bei dem bearbeiteten Stück als wohltätig, insofern sie eine Klarheit erzielte, die dem viel üppigeren Satz der Originalkompositionen mangelte.

Eine ähnliche Erscheinung konnte man bei Paul Hindemith beobachten, dessen Rondo aus der Klaviermusik Op. 38 mindestens ebensogut klang wie seine Original-Toccata für Welte-Mignon. — Den Abschluß des ganzen Festes brachte das „Triadische Ballett", schon anderwärts aufgeführt, wenn auch ohne die Musik von Hindemith. Das Ballett als solches wirkte auch jetzt wieder nicht besonders aufregend; gewiß war vieles in den Kostümen sehr hübsch und originell, und auch den Tanz konnte man sich im allgemeinen ganz wohl gefallen lassen, doch erwies sich diese von aller Gegenständlichkeit chemisch gereinigte Ballettkunst als nicht reich genug, um auch nur so lange zu fesseln, als das Ganze dauerte. Vielleicht könnte man all dies unvoreingenommener aufnehmen, wenn einem durch die hochtönenden Worte, die um das Werk herumgemacht werden, nicht die Laune etwas verdorben würde. Von der Musik Hindemiths wäre zu sagen, daß eine besondere Uebereinstimmung mit den Bewegungen auf der Bühne nicht wahrgenommen werden konnte. Man hätte sich die Musik oder auch die Bewegungen oft recht gut anders denken können. Vermutlich ist es schade für die Musik Hindemiths, daß man ihr, durch die Vorgänge auf der Bühne abgelenkt (denn bei einem Ballett ist und bleibt das Optische die Hauptsache), nicht ganz diejenige Aufmerksamkeit schenken konnte, die sie

wohl verdient hätte; denn sie erschien sehr abwechslungsreich und durch eine Menge aparter Einfälle ausgezeichnet. Die kleine mechanische Orgel allerdings, auf der die Musik ertönte, konnte trotz des Festgewandes und der offiziellen Zuerkennung der Hof- und Konzertfähigkeit die Verwandtschaft mit ihrer beim Karussell dienenden, weniger geachteten Schwester nicht verleugnen.

Wie alljährlich, kam auch bei dem diesjährigen Hauptgottesdienst in der Stadtkirche eine interessante Messe zu Gehör, diesmal die Theresienmesse von Haydn.

Von den zahlreichen Aufführungen seien besonders hervorgehoben Hermann *Scherchen* (Frankfurt) als überaus gewandter, ausgezeichneter Dirigent, das vorzügliche *Amar*-Quartett (Frankfurt), sowie H. *Holles* famos disziplinierter Madrigalchor (Stuttgart). Sonst wirkten noch in meist vortrefflicher Weise mit: Heinrich *Burkard*, Donaueschingen (Dirigent), Paul *Aron*, Dresden (Klavier), Gerhart *Münch*, Dresden (Klavier), H. W. *Draber*, Zürich (Flöte), Kurt *Grüneberger*, Frankfurt (Oboe), Hermann *Schmidt*, Donaueschingen (Klarinette), Georg *Donderer*, München (Tromp.), Heinrich *Pattberg*, Frankfurt (Pos.), Rudolf *Hindemith*, Frankfurt (Saxoph. u. Kontrabaß), weiter die Kapelle des Ausbildungsbataillons Inf.-Regt. 14, Donaueschingen (Musikmeister *Schmidt*) und die Tänzer: Daisy *Spies* (Berlin), Karl *v. Hacht* (Dessau), Karl *Heiningk* (Dessau). *Dr. Hermann Ensslin.*

*

Die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst

(27.—29. Juli 1926)

In den letzten Julitagen fanden sich zu der mit Spannung erwarteten Freiburger Tagung über 300 Teilnehmer aus ganz Deutschland, auch aus dem Ausland, zusammen: Organisten, Komponisten, Orgelbauer, Musikwissenschaftler, Geistliche beider Konfessionen, um die vielen brennenden Fragen, die heute wieder mit dem Begriffe der Orgel, ihrer Klanggestalt, ihrer Wirksamkeit in und außerhalb der Kirche zusammenhängen, zu besprechen, nicht zu lösen (denn das ist unmöglich), aber ein Stück vorwärts zu bringen.

Es sei gleich eingangs gesagt, daß die künstlerische, wissenschaftliche und organisatorische Vorbereitung und Durchführung der Tagung einfach vorbildlich war und höchste Anerkennung verdiente. Da sämtliche Referate in einem gedruckten Tagesbericht erscheinen werden, so erübrigt sich für den Referenten die undankbare, ja unmögliche Aufzählung aller einzelnen Stoffgebiete, die zur Verhandlung kamen.

An orgelbautechnischen Problemen wurde besonders die Frage des Winddrucks eingehend behandelt und nach Schluß der Tagung zum Gegenstand einer besonderen Kommissionsberatung gemacht. Bezeichnend für den endlich wiederhergestellten Kontakt zwischen Künstler, Hörer und Orgelbaumeister ist, daß sich nun die Orgelbauer auf die drängende Anregung dieser anderen Seite mit der Frage befassen müssen, auf welche Weise die zukünftigen Orgeln zur Erreichung eines klareren polyphonen Spieles, besonders in den tiefen Lagen der Manuale, kommen können; ob das nun durch andere Mensuren der Pfeifen oder durch Einführung neuer, d. h. alter vergessener Zungenstimmen oder durch niedereren Winddruck geschieht, geht die Oeffentlichkeit nichts an, die nur nach den Resultaten zu fragen hat.

Eine weitere Gruppe von Referaten behandelte das Thema: „Orgel und musikalische Erziehung", wobei eine nach dem Klangideal Prätorius-Orgel konstruierte, aber doch auch mit modernen Errungenschaften ausgestattete Orgel in Göttingen als Vorbild hingestellt wurde.

Am letzten Tage gab es Referate über die Orgelkunst Regers und die der Gegenwart, an die sich eine außerordentlich lebhafte, fast zweistündige Aussprache anschloß; in dieser Diskussion, die natürlich ebenfalls zu keinem „Resultate" führte, zeigte sich aber mit der schlagendsten Deutlichkeit, was für ein Zündstoff von Meinungsverschiedenheiten und Gegensätzlichkeiten heute überall aufgespeichert ist: Von der Polyphonie des Jazz-Orchesters, für die sich der bekannte Hans Jenny Jahnn (nach einem durch Radio gehörten Foxtrott!) begeisterte, über alle Grade alter und moderner Musik hinauf bis zum lieben Gott, waren so ziemlich alle Schattierungen vertreten! Der von *Erpf* in seinem Referate aufgestellte Gegensatz von vitaler und sakraler, von kultischer und weltlicher Musik sollte sich in den beiden Instrumenten: der nach den Klangidealen der Barockzeit neuzubildenden Kirchenorgel und der vollkommen voraussetzungslosen, traditionslosen Konzertorgel (des zunächst für den Film bestimmten *Oskalyds*) verkörpern.

Diese Diskussion darüber, was in Zukunft werden soll, erschien mir manchmal ebenso, als wenn die Diplomaten sich zusammensetzen würden und über die Erfordernisse der diplomatischen Lage im Jahre 1929 debattieren würden. Was werden soll, können wir getrost der Zukunft überlassen; wir haben uns nur kritisch mit dem abzugeben, was wir bis jetzt haben.

Die Referate erfuhren eine wirksame und notwendige Illustration durch vier musikalische Darbietungen, zwei Vorführungen der Prätorius-Orgel, bei denen Karl *Matthäi* aus Winterthur Werke aus der Frühzeit des Barocks in wunderbarer geistiger und technischer Uebereinstimmung mit seinem Instrument darbot, während am nächsten Abend Alfred Sittard die schwere und undankbare Aufgabe, Werke aus der Spätzeit des Barocks darzubieten, die gar nicht mehr für dieses Instrument geschrieben sind, nicht mit demselben Geschick und unter Widerspruch eines größeren Teiles der Versammlung löste. Von ganz außerordentlichem Interesse war die Darbietung von Musik des späteren Mittelalters durch Mitglieder des Freiburger *Collegium musicum*, bei dem wohl den meisten Teilnehmern der Tagung eine ganz neue Welt von Musik zum ersten Male erschlossen wurde.

In schreiendem Kontrast dazu stand die (fünf Minuten später beginnende!) Vorführung einer neuen Oskalyd-Orgel durch den Erfinder Dr. Hans *Lüdtke*, der zwei eigens dafür geschriebene Kompositionen von *Erpf* und Hans *Hermann* mit virtuoser technischer Geschicklichkeit zum Vortrag brachte. Diese Kompositionen, bei denen man etwa an chinesische Musik, interpretiert durch einen Jazzband, denken könnte, lösten bei der Hörerschaft, die ein paar Minuten vorher noch niederländische Messensätze des 15. Jahrhunderts gehört hatte, allgemeines Lachen aus, das weder Hohn, noch Amüsement, sondern (bei mir wenigstens) nach der stundenlangen Ueberanstrengung durch Referate und Debatten einfach nervöse Ueberreizung bedeutete; ich glaube aber auch, daß wohl kaum jemals einem Publikum zugemutet worden ist, an einem Nachmittag derartige Gegensätze zu verarbeiten wie hier. Doch damit war es nach fünf Stunden Referaten, zwei Stunden mittelalterlicher Musik, einer Stunde Oskalyd noch nicht genug; am Abend folgte noch das moderne Orgelkonzert (nun aber auf einer wirklichen Orgel, nämlich in der katholischen Martinskirche).

Ursprünglich sollte es Günther *Ramin* spielen, der aber wegen gesundheitlicher Erschöpfung vor 4 Wochen absagte. An seine Stelle trat Dr. E. *Gatscher*, der aber ebenfalls einen gesundheitlichen Zusammenbruch erlitt und zwei Tage vor der Aufführung absagte. Um das Konzert zu retten, das Kompositionen von Karl *Hasse*, Heinrich *Kaminski*, Paul *Baumann*, Johannes *Weyrauch*, Franz *Philipp*, Heinrich *Spitta*, Erhard *Ermatinger*, Gustav *Geierhaas* bringen sollte, wurden fünf Spieler mit einem neuen Programm beauftragt: Friedrich Högner, Franz Philipp, Arno Landmann, Hermann Keller und H. Boell, die u. a. die Werke von Hasse, Philipp, Spitta, Kempff und Kaminski spielen sollten. Infolge Absage der beiden letzten Spieler wurde eine nochmalige

Programmänderung notwendig und acht Stunden (!) vor dem Konzert wurde das Programm festgesetzt mit Karl *Hasse:* Toccata und Fuge D dur Op. 9 (Högner-Regensburg), Heinrich *Kaminski:* Choralsonate (Körner-Nürnberg), Fredegundis-Variationen von *Franz Schmidt* (Dostal-Wien), zwei Choralvorspiele von Franz *Philipp,* Passacaglia Es dur von Arno *Landmann* (die beiden letzten Werke von den Komponisten selbst vorgetragen).

Die fast tragische Vorgeschichte dieses Konzertes beweist, daß es wohl möglich ist, einmal in Ausnahmefällen modernste Musik für Klavier oder Streichquartett in kürzester Frist aufführungsreif herauszustellen (Gieseking auf dem Züricher Musikfest!), daß aber die Schwierigkeiten bei der Orgel so viel größer sind infolge des technischen Widerstandes des Instruments, daß es eine übermenschliche Aufgabe bedeutet hätte, etwa hundert Manuskriptseiten in ein paar Wochen zu erlernen. Von Anfang wäre ein Verteilen unter mehrere Spieler verschiedener Stilrichtungen empfehlenswert gewesen. Dieses letzte Notprogramm konnte, obwohl vortrefflich durchgeführt, natürlich nicht als Abbild der Orgelmusik unserer Zeit gelten.

Die Tagung wurde eingeleitet durch einen ganz ausgezeichneten, mehr als einstündigen Vortrag Willibald *Gurlitts* über „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte" von einer derartigen wissenschaftlichen Gründlichkeit, spielenden Beherrschung aller Einzelheiten seines Stoffes, daß dieser Anfang zugleich schon einen von keinem Referat mehr erreichten Höhepunkt vorstellte.

Wie unendlich viel diese Tagung auf allen Gebieten gebracht hat, wird sich wohl erst in ihrer Auswirkung in den nächsten Jahren zeigen und auch von den Teilnehmern selbst erst in genauerem Studium des Tagungsberichtes noch einmal erarbeiten lassen. *Hermann Keller.*

*

95. Niederrheinisches Musikfest

Diese nun fast ein Jahrhundert alten Feste hatten nach zwölfjähriger Unterbrechung wieder einmal die Stadt Immermanns, Mendelssohns und Schumanns zum Festort gewählt. Auch diesmal bewährten sie ihre alte Anziehungskraft, wenn schon der überlokale Charakter im Laufe der Musikentwicklung nicht wenig eingebüßt hat. Wieder sah man alte, ergraute Festgäste in den Reihen, vermißte man schmerzlich Paladine wie Buths, Neitzel, Steinbach und Panzner. Für Düsseldorf wurde die Veranstaltung insofern noch bedeutungsvoll, als der neue Generalissimus Hans *Weisbach* erstmalig sich vorstellte, und das durchaus siegreich. Wie er im Verlaufe des Festes Brahms „Vierte", Regers „Prolog" und Bruckners „Siebente" temperamentvoll und innerlich durchglüht darstellte, das zeugt von einem Berufenen. Den altmeisterlichen Auftakt gab Prof. *Straube* mit einem Bachschen Orgelwerk. Besonderes Interesse erweckte die deutsche Uraufführung von A. *Honeggers* „König David", ein sinfonischer Psalm. Das musikalisch urwüchsige, aber zwischen Modernität und primitiver Tonempfindung nicht restlos aufgehende Werk ergänzt und vertieft die vom Erzähler (Dr. L. *Wüllner*) gebotene Geschichte des Königs David durch Chöre, Psalmen und illustrierende Zwischenmusiken. Feine Stimmungswerte stehen neben schwungvollen Chorsätzen. Ein typisches Uebergangsopus, das seine Wirkung nicht verfehlte, zumal Weisbach ihm ein glänzender Anwalt war. (Solisten: L. *Leonard,* Emmy *Senff,* Antoni *Kohmann.*) Eine ergreifende Steigerung bildete der Ausklang mit der „Missa solemnis", in der der Chor samt Solisten (G. *Foerstel,* M. *Philippi,* K. *Erb,* Paul *Bender*) unter der sammelnden Hand des Festleiters wahrhaft erhebende Bezüge vermittelte. Wir hoffen nach diesen Tagen auf einen neuen Aufschwung unseres Musiklebens. *E. S.*

Zum Tode Ferdinand Wagners

Ein zu den größten Hoffnungen Berechtigender ist gegangen. Eine Herzschwäche während einer Blinddarmoperation machte dem jungen Leben ein Ende. Ferdinand Wagner ist nur 28 Jahre alt geworden. Was er in diesen jungen Jahren bereits geleistet, ist ungewöhnlich und staunenswert. Ein Jahr lang war es dem Künstler vergönnt, an der Karlsruher Oper als Generalmusikdirektor zu wirken, und er hat in dieser Zeit rastlos, unermüdlich gearbeitet, das Niveau des Instituts auf eine Höhe zu bringen und zu halten, die dem alten Ruf der Karlsruher Oper Ehre machen sollte. Der Grundzug von Wagners Führertum war ehrliche Kunstbegeisterung und die Fähigkeit, wieder zu begeistern. Dabei schonte er nicht, am wenigsten sich selbst; er gab sein Letztes an Kraft, Gefühl, um das Letzte aus seinen Untertanen herauszulocken. So waren seine Leistungen getragen von



Ferdinand Wagner †.

dem jugendlichen Feuer der Leidenschaft, sie waren aus unmittelbarem Erleben und nicht aus reflektierender Gedankenarbeit heraus geboren. Selbst da, wo man gerne eine kritische Stimme entgegengesetzt hätte, konnte man durch den frischen, mitfortreißenden Zug entwaffnet werden. Wagners Betätigungsgebiet war ein großes. Dank seiner genialen Art waren ihm kaum Grenzen gezogen. Er vermittelte mit der gleichen Ueberzeugungskraft die steile Größe einer Brahms-Sinfonie, wie er die pikanten Rhythmen eines Strauß-Walzers in unbeschreiblicher Beschwingtheit wiedergeben konnte. Seine besondere Liebe galt der Spieloper. Eine ganze Reihe dieser Werke zierte in mustergültiger Aufführung den Spielplan. Man kann Wagner das Seltene nachsagen, daß er ein ebenso bedeutender Konzert- wie Operndirigent gewesen ist. Und neben dem Hoch- und Heilighalten der klassischen Meisterwerke in den Programmen seiner Sinfoniekonzerte trat er mutig und unbeirrt für das Schaffen der jungen Generation ein. Jäh ist Ferdinand Wagner aus seinem Arbeitsfeld herausgerissen worden — sein Tod bedeutet eine Lücke im Musikleben der Gegenwart. *Margarete Voigt-Schweikert.*

MUSIKBRIEFE

Buer (Westf.). Obgleich die Stadtverwaltung seit Jahren mit weitem Blick und Energie unter Berufung des anerkannt tüchtigen Bochumer Städtischen Orchesters mehrere Sinfoniekonzerte veranstaltet und hinsichtlich der Solistenberufung stets in großzügiger Weise vorgeht, findet sich zu den musikalischen Abenden meist nur ein kleiner Stamm Getreuer ein und bedenkt die vom Städtischen Musikdirektor Paul Belker, einem Schüler Hermann Abendroths, mit feinem Geschmackssinn ausgewählten Gaben mit begeistertem Dank. Der junge, befähigte Dirigent hat bislang unter weiser Bescheidung in modernen Dingen besonders die klassische und romantische Musik mit viel Liebe gepflegt und immer wieder versucht, durch diese Kost in den Kreisen der werktätigen Bevölkerung des Industriegebiets das Verlangen nach guter Musik zu stärken. Allgemach scheint nun die unverdrossene Pionierarbeit günstigen Boden zu finden; denn für den kommenden Konzertwinter haben die Bühnenorganisationen und die Gesellschaft für Literatur und Kunst ihr Interesse an den neuen Plänen bekundet. Man stellt vier Sinfonie- und ebensoviel Chorkonzerte, ferner zwei Kammerorchesterkonzerte und vier Kammermusikabende in Aussicht, für eine sich vorwiegend aus Arbeiterfamilien zusammensetzende Bevölkerung also reichlich Anregung. Ueber das im verflossenen Winter Geleistete sei kurz folgendes gemeldet: Während eines Brahms-Abends erstanden die Charaktervariationen des Antonichorals bei sorgfältiger Filigranarbeit als reizende Miniaturbilder von einprägsamer Eigenart. Mit der Dritten und dem von Karl Delseit (Köln) meisterlich gespielten d moll-Klavierkonzert wurde der innere Kern des Menschen Brahms nahe gebracht. Die Eröffnung der Konzertsaison vollzog ein Ueberblick über die Entwicklungslinie des klassischen Stils von Bach bis Reger, wobei das Dritte Brandenburgische Konzert, Haydns D dur-Sinfonie, Beethovens Leonore III und Regers Sinfonischer Prolog zu blühendem Leben geweckt wurden. Ein Schubert-Strauß-Abend lenkte die Aufmerksamkeit auf die C dur-Sinfonie und enthielt den Gästen auch das wienerisch Spritzige des Walzers „An der schönen blauen Donau" nicht vor. Im D dur-Violinkonzert von Tschaikowsky stellte sich die Saarbrücker Künstlerin Gertrud Höfer vor, der technisches Rüstzeug und schwungvolle Ausdrucksgestaltung hochwertig zur Seite stehen. Das Bochumer Orchester erfüllte seine verantwortungsvolle Aufgabe hier, wie später gelegentlich der Deutung von Bruckners Erster, Mozarts g moll- und Haydns Abschieds-Sinfonie mit künstlerischem Ehrgeiz. Den konzertierenden Stimmen in Bachs h moll-Suite und Mozarts Concertante-Sinfonie für Violine, Viola und Orchester in Es dur wurde von Otto Schneeberg, Hans Treichler und Fritz Geistfeld klassisches Format gegeben. Aus der Reihe der Chorkonzerte ist zu erwähnen, daß sich Musikverein und Volkschor verdienstlich in die Ausführung des Finale aus Mendelssohns „Loreley"-Fragment des mystischen Schlußchores aus Liszts Faust-Sinfonie und Händels Judas Makkabäus teilten. Einen nicht alltäglichen Genuß bereiteten drei Beethovenkonzerte, in denen Paul Belker und Josefa Kastert des Meisters sämtliche Klavier-Violin-Sonaten spielten. Zu Kammermusikabenden erschienen Emanuel Feuermann, Karl Hermann Pillney, Lotte Helwig und Helmi Altendorf.

Max Voigt.

*

Dortmund. Eine anstrengende, allzu bunte Konzertzeit mit viel Gastdirigenten und eine Theaterspielzeit mit nicht weniger als acht Opern-Erstaufführungen liegt nun hinter uns. Da unser trefflicher städtischer Musikdirektor Wilhelm Sieben im vergangenen Winter in Stockholm dirigierte und daher nur einige hiesige Konzerte leiten konnte, erschienen an seiner Stelle verschiedene mehr oder weniger berufene auswärtige Helfer am Pult, was ja an sich anregend, aber in erzieherischer Hinsicht für unser sonst ausgezeichnetes, wenn auch überanstrengtes städt. Orchester nicht eben das Richtige war. Und doch zeigte sich auch hierin der echt deutsche Idealismus des deutschen Musikers. Man folgte unverdrossen dem Zepter der verschiedenen Persönlichkeiten und kam ihnen freundwillig entgegen, wenn auch der Organismus naturgemäß litt unter der Verschiedenheit der z. T. sehr namhaften Leiter. Es waren dies: Hermann Abendroth (Köln), Emil Bohnke (Berlin), Max Fiedler (Essen), Eugen Papst (Hamburg), Paul Scheinpflug (Duisburg), Peter Raabe (Aachen), Rudolf Schulz-Dornburg (Münster), Rudolf Siegel (Krefeld), Max Trapp (Berlin), Jos. Pembaur (München), Ernst Wendel (Bremen) und Hermann Zilcher (Würzburg). Sie brachten uns klassische und neuere Tonkunst, u. a. Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Mahler, Strauß, Sinigaglia, Wetzler u. a. Auch Sieben dirigierte einige Abende, zuletzt einen Brahms-Zyklus von drei Abenden. Wir möchten keinen unfruchtbaren Vergleiche anstellen, die um so zweckloser sind, als Sieben ja glücklicherweise wieder zu uns zurückkehren wird, was für uns das einzig Richtige ist. Wir sind nämlich in der größten Stadt Westfalens, trotz der hervorragenden, von Georg Hüttner begründeten Orchesters, übel genug daran, insofern hier der Bau einer städtischen Konzerthalle seinerzeit versäumt wurde. Die Muse der Töne irrt hier heimatlos umher und sucht bescheiden Unterkunft als Volontärin in Theatern oder als Besuchsdame in mehr oder weniger (meistens weniger) geeigneten Sälen, in denen ihre Seele sich nicht immer wohl fühlt. Es ist die höchste Zeit, daß dies endlich, endlich anders wird! Hundertmal ist es schon gesagt worden, Pläne für einen Saalbau sind längst vorhanden; doch sie verstauben. Die so wichtige Angelegenheit ist eben von altersher gründlich verbumfiedelt worden. Doch wir hoffen immer noch und die klagende Muse mit uns. Dabei hat man hier so viel intuitives Musikverständnis, und die Konzerte waren fast stets gut besucht, mehr vielleicht als in anderen Städten. — Von den neuen Namen unserer Zeit und ihren klingenden Taten, die man in dem letzten Winter hier hörte, ist eigentlich nur einer mit der Achtung zu nennen, die seinem eigenartigen Können und farbig-temperamentvollen Empfinden zukommt: Igor Strawinsky. Weder Hindemith, noch Krenek oder Toch vermochten uns etwas zu sagen oder uns hinanzuziehen; das sind Irrwege des Musizierens, auf denen wir nicht weiter kommen. Die übrigen klingenden Neuheiten, von denen Sinfonien von Respighi, Trapp und Zilcher als ernst-gehaltvolle Arbeiten hervorgehoben, andere von Bohnke und Scheinpflug wenigstens genannt seien, bewiesen deutlich, daß auch auf tonalem Grund und Boden bei wirklich musikalischer Begabung immer noch gesunde und erfrischende Früchte reifen, die wir uns gern bieten lassen. Von den Solisten, die man bei diesen Gelegenheiten und Begebenheiten hörte, sind u. a. Karl Friedberg, Bronislaw Hubermann, Alma Moodie, Paula Strebel, Gustav Havemann und Max Spilcker mit aller Anerkennung zu nennen. — Auch unser größter gemischter Chor, der „Musikverein", mußte sich Gastdirigenten anvertrauen. Emil Bohnke bot mit ihm eine ausgezeichnete Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" und Hermann v. Schmeidel ein buntes, aber gut gewähltes Programm mit Bach, Händel, Bruckner und Wolf, sowie Mozarts Messe in c moll in der Bearbeitung von Aloys Schmitt, trefflich vorbereitet, mit Frau Amalie Merz-Turner als hervorragender Vertreterin des Sopranparts. Der auch sehr tüchtige „Madrigalchor" (Leiter: Musikdirektor K. Holtschneider) trat gegen sonst etwas zurück, wohl durch Krankheit des Dirigenten behindert. Dagegen rührte sich das Städtische Konservatorium mit seiner Opern- und Orchesterschule (unter gleicher Leitung, der sich diesmal noch besonders Dr. Nicolaus anschloß, mit wiederholten, vortrefflichen Aufführungen. Ein Bruckner-Strauß-Abend des strebsamen „Volkschors" unter der ausgezeichneten Führung von Herbert Schmidt ist ferner zu erwähnen. Und der „Bach-Verein" (Dirigent: Gerard Bunk), ebenso der „Musikverein Unna" traten in Kirchenkonzerten ergiebig hervor. Das gleiche gilt von ausgezeichneten Kirchenchören unter Leitung von Kurt Finkgarden und E. Näscher (Witten). Hier ist als vorzüglicher Solist Karl Erb zu nennen und Maria Pos-Carloforti technisch anregend. Neben Kammermusik von z. T. sehr bewährten Ensembles konzertierten solistisch mit großem Erfolg: Heinrich Rehkemper („Winterreise"), Käthe Heinermann, Edwin Fischer, Ernst Vecsey; mit eigenen Kompositionen, die entschieden Beachtung verdienen, Albert Weckauf, ferner Emil Schipper und Maria Olszewska. — Nun zur Oper unseres Stadttheaters (Intendant Karl Schaeffer). Sie war in dieser Spielzeit ganz besonders rührig. Von ihren Erstlingen sei besonders, als musikalisch und klanglich sehr gehaltvoll, François Villon von Albert Noelten genannt, sodann Wilhelm Maukes bedeutsames, nach einem aparten Textbuch von Beatrice Dovsky geschaffenes Fest des Lebens — hoffentlich denkt man im Februar 1927 an den 60. Geburtstag des Münchner Meisters, der noch zu wenig anerkannt ist, — ferner die vortreffliche, neuartige Spieloper Der Dieb des Glückes von Bernhard Schuster, das mehr nach alten Bahnen weisende Verfemte Lachen von Fritz Cortolezis, der es in einer Wiederholung auch selbst erfolgreich leitete, des Italieners Gnouchi dramatische, doch nicht sehr gehaltvolle Cassandra, des Deutsch-Ungarn Szendrei impressionistisch-reicher, aber durch Fernwirkung behinderter Türkisenblauer Garten und die musikhistorisch und technisch interessanten Trojaner von Berlioz — in der geschickt in einen Abend zusammengezogenen Stuttgarter Bearbeitung von Emil Gerhäuser und Max v. Schillings, deren Wiederaufnahme eine Tat der Dortmunder Bühne war. In all diesen oft nicht einfachen Aufgaben bewährten

sich vor allem die Dirigenten Krips und Wolfram. Daneben gab es noch verdienstvolle und meist tüchtige Neueinstudierungen, von denen der Fliegende Holländer, Die Meistersinger und Parsifal, verschiedenes von Lortzing und die Elektra hervorgehoben seien. Leider fehlten Mozart und Weber. Gleichwohl war es eine recht ertragreiche Spielzeit, die vor allem das gute, neuere Schaffen berücksichtigte. *Theo Schäfer.*

*

Krefeld. Das letzte Konzert der Konzertgesellschaft schuf einen würdigen Ausklang des musikalischen Winters. Bachs Matthäuspassion erklang unter Generalmusikdirektor Dr. Rudolf Siegel großgestaltender Leitung zu Herzen gehend. Unter den Solisten ragte der Münchener Bassist Heinrich Rehkemper hervor (Anna Stronck-Kappel, Emmy Senff-Thieß und Paul Bauer). — Das dritte Konzert des Bach-Chores brachte Händels Judas Makkabäus mit den Solisten Elisabeth Ziegler, Christine Buntenbroich, dem vorzüglichen Egbert Tobi und Ludwig Weber (Leitung: Alfred Fischer). — Im fünften städtischen Sinfoniekonzert sang Henny Wolff in feinsinniger Abtönung die Solokantate Bachs „Jauchzet Gott in allen Landen"; J. v. Raatz-Brockmann gestaltete die vier ernsten Gesänge von Brahms zu tiefster Innerlichkeit; schließlich kam Beethovens Neunte unter Dr. Siegels Leitung zu Gehör (Solisten: Henny Wolff, Grete Buchenthal, Heinrich Kuppinger, J. v. Raatz-Brockmann). Im sechsten Sinfoniekonzert erstand Bruckners romantische Vierte unter Dr. Siegel in bemerkenswerter Größe. Außerdem kamen Hector Berlioz mit seiner Ouvertüre zu Beatrice und Benedikt, Robert Schumann mit dem Cellokonzert Op. 129 (Solist: Karl Drebert, der sich außerordentlichen Erfolg erspielte) und der Jung-Münchener Max Butting mit seiner Kammersinfonie Op. 25 für 13 Soloinstrumente zu Wort. Max Butting dirigierte selbst und vermochte für sein ursprünglich wirkendes Opus Interesse zu wecken. Das stark atonal gefärbte Werk wurde mit Beifall aufgenommen. Butting wurde mehrmals hervorgerufen. — Das einheimische Peter-Quartett (Fritz Peter, Franz Oudille, Gustav Peter, Karl Drebert) schloß mit dem fünften und sechsten Abend seine Serie sämtlicher Streichquartette Beethovens mit hohem Erfolg ab. Ganz besonders waren es die letzten, die großen Quartette, die in feinster Abtönung gelangen. — Das letzte städtische Kammermusikkonzert führte Adolf Busch und seinen Begleiter Rudolf Serkin nach Krefeld. Als Solist feierte der Pianist noch größere Triumphe als der geniale Geiger. — In einem Konzert für den Bühnenvolksbund spielte ein aufgehender Stern am Pianistenhimmel, Ilse Schneider aus Leipzig, Schumanns a moll-Konzert mit vielversprechendem Können. Dr. Siegel bot noch die „göttliche" C dur-Sinfonie Meister Schuberts. — Die städtische Oper gedachte Carl Maria v. Webers durch eine Aufführung des Freischütz, durch ein Konzert, in dem drei Ouvertüren sowie die Männerchöre des Meisters zu Gehör kamen, schließlich durch einen Vortrag über Webers Schaffen (Dr. Hermann Schaffner), dem sich die Krefelder Erstaufführung der kleinen komischen Oper „Abu Hassan" anschloß (Operndirektor Franz Rau). Weiterhin kamen neuerdings zur Aufführung: Wagners Parsifal (Franz Rau), Bizets Carmen (Generalmusikdirektor Dr. Rudolf Siegel), Lortzings Zar und Zimmermann (Kapellmeister Dr. Hans Paulig), Thomas' Mignon (Kapellmeister Dr. Fritz Cecerle), Rossinis Barbier von Sevilla (Franz Rau), schließlich eine Reihe Operetten (Kapellmeister Willi Bunten). *Hermann Waltz.*

*

Leipzig. Richard Strauß-Woche unter Leitung des Komponisten. Richard Strauß hat seinen 62. Geburtstag in Leipzig verlebt. Die Leipziger Oper triumphiert: die „Bühne ohne Uraufführungen" konnte aus ihrem Repertoire ein zeitgenössisches Musikfest mit einheimischen Kräften bestreiten und Meister Strauß zur Leitung der ausgezeichneten Aufführungen herbitten. Das allgemeine Fazit dieses Opernwinters gibt der vorsichtigen Einstellung des Opernchefs Gustav Brecher zum neuesten Opernschaffen insofern recht, als an einer nicht gerade auf Silberrosen gebetteten Bühne ein „Rosenkavalier", eine „Salome", „Tanzsuite", „Feuersnot", „Ariadne", „Elektra" und die köstliche Opernrevue „Intermezzo" mehr angezeigt sind als kostspielige, fragwürdige und in der unsensationellen Arbeitsstadt Leipzig gewiß nicht rentable Uraufführungen. Das Strauß-Fest war jedenfalls ein voller künstlerischer Erfolg, der Brechers unermüdlicher Erzieherarbeit (gilt er ja mit Recht als einer der besten Strauß-Kenner!) und der musikbeschwingten Regie Walther Brügmanns das rühmlichste Zeugnis ausstellte. Höchste Anerkennung verdient vor allem die Salome und Christine der Maria Janowska. Strauß selbst — ob er in der Loge saß oder mit beinahe jugendlichem Temperament dirigierte — war immer ganz bei der Sache und bekundete größte Zufriedenheit mit der hiesigen Betreuung seiner Werke. Ein Gewandhauskonzert, in dem der Komponist u. a. die Suite Op. 60, die der Ariadne II verloren ging, köstlich interpretierte, ergänzte die Opernfestspiele zur angemessenen Strauß-Feier. Das Publikum war die ganze Woche über höchlichst enthusiasmiert. — Die Oper schloß ihre Spielzeit mit einer Neueinstudierung von Webers „Oberon" unter Oskar Brauns poesievoller Leitung. Mahlers Bearbeitung war durch eine neue Textübertragung Gustav Brechers bereichert; dem Zeitgeschmack war durch geschickte Einbeziehung von Lichtbildern in den revueartigen Ablauf des naiven Bühnengeschehens gut Rechnung getragen. Die diesjährige Opernspielzeit war vor allem einer gründlichen Renovierung des älteren Repertoires gewidmet: Höhepunkt war die „Elektra" Brechers, wie überhaupt die Strauß-Woche unter seiner und des Komponisten Leitung. Der gänzliche Verzicht auf Uraufführungen, der hie und da Unwillen erregte, aber durch die Absicht eines peinlich-instruktiven Neuaufbaus der mit irdischen Glücksgütern nicht gerade gesegneten städtischen Bühne immerhin zu rechrfertigen war, wird für die nächste Saison nicht Norm bleiben. — Das Konservatorium schloß sein Wintersemester unter Pauers unentwegt organisierender Leitung erfolgreich ab. Für die hohen Anforderungen, die jetzt an die musikalische Allgemeinbildung der Abiturienten gestellt werden, sprechen lange Prüfungstage zahlreicher Reifeprüflinge und der Umstand, daß von 8 Bewerbern um das Solistenzeugnis nur einem einzigen ausreichende solistische Fähigkeiten (als Ersatz für Nebenfachleistungen) zugesprochen wurden. Trotzdem trat man in enge Beziehungen zur frisch-fröhlichen, wenig reflektierenden Gegenwartskunst nach Art eines Hindemith, die Dr. Hermann Grabner in seinem stark besuchten Collegium musicum in Wort und Ton erfolgreich pflegte. — Den Abschluß der Konzertsaison bildeten die Sommerkonzerte der Universitätssängerschaften, von denen die Pauliner sich trotz vermindertem Zuspruch ihr althergebrachtes Festkonzert im großen Gewandhaussaal nicht nehmen ließen. Die Aufführung fand viel Beifall, aber bewies zugleich, daß die renommierte Vereinigung in einer Zeit allgemein neu erwachten jugendlichen Gemeinschaftssinnes und daraus resultierender Sangespflege sehr an sich arbeiten muß, wenn sie als Sängerschaft weiterhin im Vordergrund stehen will. *A. B.*

*

Magdeburg. Das Hauptereignis der letzten *Opern*monate waren die Maifestspiele zur 50-Jahr-Feier des Stadttheaters. Einer glanzvollen Egmont-Aufführung am Festtage, dem 6. Mai, folgte der „Ring des Nibelungen" unter Leitung von Generalmusikdirektor Walther Beck mit Enderlein (Hamburg), Zador (Berlin), Elschner (Hamburg), Burg (Dresden) und der Wildbrunn (Berlin), denen viele der hiesigen Kräfte begeisterte Helfer am Werk waren. Die Abende erhoben sich nach dem schwächeren Anfang des „Rheingoldes" vor allem in der „Götterdämmerung" zu leuchtenden Gipfeln. Magdeburgs Wagner-Freudigkeit erhellt aus der Tatsache, daß wir in zahlreichen Aufführungen das gesamte Werk des Bayreuthers hörten. Besonders der „Parsifal" unter Blumanns Leitung wurde noch lange nach Ostern ein starker künstlerischer Erfolg. Aus dem Repertoire wären ferner als besondere Taten zu nennen: eine glänzende Einstudierung von Strawinskys „Nachtigall" unter Beck, der man Puccinis „Gianni Schichi" zugesellt hatte. Für Händels „Tamerlan" in Hermann Roths Bearbeitung und für Verdis „Falstaff" setzte sich der Generalmusikdirektor ein als feinnerviger, stilsicherer Interpret. Im Mai gab es einen bunten Abend mit Glucks „Betrogenem Cadi", Schenks „Dorfbarbier" und Julius Weismanns „Tanzfantasie", einem lebendigen, musizierseligen, echt romantischen Werkchen. Im übrigen möge eine kurze statistische Uebersicht zeigen, daß der Spielplan an Mannigfaltigkeit nichts zu wünschen übrig ließ. Wir hörten in buntem Wechsel außer den genannten Werken unter Leitung der Kapellmeister Blumann und Buchwald: Troubadour, Rigoletto, Traviata, Maskenball, Carmen, Fra Diavolo, Freischütz, Zauberflöte, die von Spangenberg und Jakobi zurechtgemachte Lortzing-Oper „der Mazurkaoberst", Margarete und Aida. Am Ende der Spielzeit gab es zahlreiche Engagements-Gastspiele und Abschiedsabende bewährter Mitglieder, die hier nicht alle einzeln aufgeführt werden können.

Im Mittelpunkt des Magdeburger *Konzert*lebens stehen, der Ueberlieferung gemäß, die großen Abonnementskonzerte des Kaufmännischen Vereins, die Oratorienaufführungen des Reblingschen Gesangvereins und die Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters. Im Kaufmännischen Verein hörten wir zweimal die Berliner Philharmoniker; unter Bruno Walter brachten sie Mahlers G dur-Sinfonie und Beethovens Erste in idealer Vollendung, unter Issai Dobrowen die Pathetique von Tschaikowski mit geradezu asiatischer Wildheit in grandiosen Gefühlsausbrüchen. Das dritte

Konzert, zu dem die Dresdener Staatsopernkapelle verpflichtet war, dirigierte Fritz Busch, jung und überlegen, als Richard-Wagner-Abend, mit dem Ausklang der Eroika. — Die zehn von Beck geleiteten Sinfonie-Konzerte des städtischen Orchesters, denen sich zwei Kammerkonzerte im Wilhelmtheater anschlossen, gaben Zeugnis von der ernsten künstlerischen Arbeit, die der Generalmusikdirektor mit seiner Schar leistet, die immer mehr zu einem Klangkörper von Bedeutung heranwächst. Nur ein paar Namen aus den bunten Spielfolgen seien genannt: Bach, Mozart, Schubert, Berlioz, Cesar Frank, Bruckner, Mahler, Richard Strauß, Hindemith, Krenek, Braunfels, Prokofieff, Gál, Rudi Stephan, Toch, Holst, Prohaska und Strawinsky. — Ueber das Wirken des Reblingschen Gesangvereins, der in Bernhard Henking einen jungen tatkräftigen Dirigenten gefunden hat, über die Konzerte des Lehrergesangvereins und einige andere musikalische Ereignisse von Bedeutung soll demnächst die Rede sein.

Dr. *Günter Schab.*

*

Schwerin (Mecklenburg). Der Opernspielplan am Mecklenburgischen Landestheater bot in der beendeten Spielzeit viel Schönes und Abwechslungsvolles. Neben der bereits hier in einem Sonderbericht erwähnten Uraufführung der Oper „Der Tod des Musikers“ von Robert Alfred Kirchner, dessen zweites Bühnenwerk in nächster Spielzeit gleichfalls aus der Taufe hier gehoben wird, gelangten zur Erstaufführung: Strauß' Intermezzo, Pfitzners Palestrina und Braunfels' Don Gil von den grünen Hosen. Die beiden ersten unter Prof. Kaehlers, das letzte unter Kapellmeister Lutzes Leitung kamen aufs sorgsamste vorbereitet zu eindringlicher, wirkungsvoller Wiedergabe. Sehr beachtenswert war der jugendliche Heldentenor Wilhelm Ruth als Palestrina. Die weiblichen Hauptrollen der Christine im Intermezzo und der Donna Juana im Don Gil waren unserer vielbewährten Pia v. Luba anvertraut. Ihre starke künstlerische Persönlichkeit, die ungewöhnliche Gestaltungskraft und der Charme ihres ganzen Wesens boten die beste Bürgschaft für den großen Erfolg, die gute Aufnahme dieser Werke. In diesen Neuheiten erwies sich auch der neue Spielleiter Hans Friderici als wirklicher Könner, als Bühnenbildner eigener Art voll schöpferischer Gedanken. Sein Streben, den Besuchern auch das Interesse an den ständigen Repertoireopern wieder neu zu wecken, hatte Erfolg; so zeigten die Inszenierungen von Hugenotten, Wildschütz, Figaros Hochzeit und Troubadour echtes Stilgefühl und einen feinen Blick für knappe dramatische Wirkung. — Die sonstigen Aufführungen vom Nibelungenring, Meistersinger, Tannhäuser, Lohengrin, Fidelio, Zauberflöte, Orpheus und Eurydike, Boris Godunow, Hänsel und Gretel, Rosenkavalier, Aida, Barbier von Sevilla, Madame Butterfly, Zar und Zimmermann, Undine, König für einen Tag, Tiefland, Bajazzo und Cavalleria zeugten durchweg von guter, künstlerischer Arbeit. Webers 100jährigen Todestag ehrte das Mecklenburgische Landestheater mit zwei Opernaufführungen: Oberon in der Kaehler-Langeschen Bearbeitung und dem szenisch sehr vereinfachten Freischütz, ferner durch zwei Morgenfeiern, in denen Webers Vielseitigkeit als Schöpfer kammermusikalischer Werke, Ouvertüren, Männerchöre, als Lieder- und Klavierkomponist gebührende Würdigung fand. — Die sechs Orchesterkonzerte im Landestheater unter Prof. Kaehlers Leitung brachten folgende Werke: Tedeum von Braunfels, Sinfonien von Beethoven (zweite und achte), Bruckner (achte), Schubert (unvollendete), Liszt (Dante), Tschaikowsky (Pathetische) und von Waltershausen (Hero und Leander), Brahms' Doppelkonzert für Violine und Violoncello, das Violinkonzert, Tschaikowkys Klavierkonzert, die Pulcinella-Suite von Strawinsky, zwei Orchesterwerke von Siegfried Wagner (ein Scherzo „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ und Vorspiel zur Oper „Die heilige Linde“) in ihrer derben, volkstümlichen, gemütstiefen Form, Joh. Chr. Bachs Sinfonia B dur und als Uraufführung eine apart melodiöse Suite für Flöte und Streichorchester von Wolfgang v. Bartels. Solistisch wirkten in diesen Konzerten mit: Frau Chop-Groenevelt, Berlin (Tschaikowsky-Klavierkonzert), Ellen Overgard, Kopenhagen (Ozeanarie und drei Orchesterlieder von Grieg) und Prof. Gustav Havemann, Berlin (Brahms' Violinkonzert). — Drei Abende des Schweriner Streichquartetts vermittelten in bester Weise eine feine Auswahl Kammermusik von Verdi, Beethoven, Brahms, Tschaikowsky, Schubert, Glazunow und Nielsen. Noch sei gedacht der Elias-Aufführung mit dem stimmgewaltigen Leipziger Konzertsänger Paul Lohmann als Elias, der Liederabende von Elli Sendler (Berlin), Paul Seebach (Berlin) und Paul Lohmann (Leipzig) einer Abendmusik im Dom von Hetta v. Schmidt (Gesang) und Georg Gothe (Orgel), des Konzertes von Florizel v. Reuter und der jugendlichen Berliner Geigerin Magda Schmidtborn, des Klavierabends von Karoline Lankhout (Amsterdam), eines Musikabends am Hofe Friedrichs des Großen, veranstaltet von Konrad Blumenthal, Flötist am Landestheater und des erstmaligen Auftretens der Don-Kosaken. — Gastspiele der Internationalen Pantomimengesellschaft, des Russischen romantischen Theaters und der Kammertanzgruppe Rudolf v. Laban gewährten gute Einblicke in das Wesen und den hohen Wert tänzerischer Kunst.

R.

*

Ulm a. D. (Konzerte.) Im Konzertleben der alten Stadt an der Donau erkennt man noch nicht vollständig einen klaren, richtunggebenden Zug. Stadtverwaltung, Liedertafel und der Verein für klassische Kirchenmusik zeigten Interesse am öffentlichen Musikleben und gründeten vor einigen Jahren den „Konzert bund Ulm-Oberschwaben“. Der Dirigent der Liedertafel wurde Organist am Münster und städt. Musikdirektor, d. h. musikalischer Leiter des Konzertbundes. Fritz Hayn stößt in Ulm auf mannigfache Schwierigkeiten. Nur wenige ihm zur Verfügung stehende Proben mit dem Orchester des Stadttheaters wirken auf seine Intensionen hemmend. Wenn der Konzertbund, der bestrebt ist, eine einwandfreie Auswahl von wirklich Prominenten zu verpflichten, wie bisher gesellschaftliche Angelegenheit bleibt, muß er in Bälde eingehen. Durch geschickte Taktik von seiten der Stadtverwaltung ist es außerhalb des Bundes musizierenden Künstlern schwer, auf eigene Rechnung ein Publikum um sich zu sammeln. Vielleicht trägt die in Ulm in Vollblüte prangende Vereinsmeierei auch mit Schuld an der Nichtbeachtung einwandfreier Kunst. — Mit gutem Willen bemühte sich die Liedertafel, den Wünschen der Mitglieder entgegen zu kommen und ließ durch lobenswerte Leistungen im Chor und im Vereinsorchester die ersten Veranstaltungen des Winters vergessen. W. Bauer, München, Marta Fuchs und Prof. Walter, Stuttgart, waren die verpflichteten Gesangssolisten. Walter Rehberg (Klavier) und Büttner (Harfe) schöpften die Möglichkeiten ihrer Instrumente fast restlos aus. In einem parodistischen Abend zeigten Münchner Gäste ihr virtuoses Können in geistreichem Witz. — „Le laudi“ von Suter und die Matthäuspassion gaben Fritz Hayn Gelegenheit, seine künstlerisch gestrenge Partiturauffassung zu beweisen. Ferner hörte man im Konzertbund Lotte Leonard (Berlin), E. Feuge (München) und M. Michaelis, letztere im Pfitznerschen Violinkonzert; Hans Pfitzner selbst mit Emmy Neiendorff und L. Daimer; im Orchester Regers Mozart-Variationen und Bruckners „Fünfte“. Für alte und neue Madrigale der Stuttgarter Vereinigung unter Hugo Holle brachten die Ulmer bedauerlicherweise kaum Verständnis auf, obwohl dieser Abend mit zu dem Wertvollsten gehörte, was Ulm je zu verzeichnen hatte. K. Wendling spielte an 5 Abenden sämtliche Beethoven-Quartette vor einer großen, dankbaren Gemeinde. Mehr modern hatten sich Kleemann und seine Freunde auf Busonis und Hindemiths Gedanken eingestellt. Solchen Aufgaben will auch die „Freie Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Kunst“ huldigen. Willy Fröhlich (Ulm) sieht eigene Wege vor sich. Ihm gilt die Macht der Melodie in polyphoner Anlage alles. So musiziert er in Liedern mit mehreren Instrumenten zart und dennoch in markanten Gedanken. Mehr den schillernden Neuromantiker erkennen wir in Schadewitz (Würzburg), der dem Melos hauptsächlich Klangsinnlichkeit zugibt. Der junge Kurt Overhoff denkt orchestral farbig. Er gehört zu den Optimisten einer jungen Generation und geschworenen Feinden des Schlagwortes „Atonalität“. Overhoffs subtile Empfindungsnatur birgt ein Stück seiner alten österreichischen Heimat in sich. Leider erlauben die Ulmer Verhältnisse keine größeren Pläne. — Gertrud Elben (Alt) und Hermann Enßlin (Stuttgart) wagten in Ulm ein Sonderkonzert, das vor aufrichtigen Musikfreunden großen Anklang fand. Insbesondere imponierte Enßlin durch seine stilpersönliche Auslegung als Solist und Begleiter am Flügel. In einem Abschiedsabend bekannte sich Konzertmeister L. Witzenbacher zur Moderne. Respighi erläutert die Farbfrohheit der Jungitaliener und ihren großen Willen zur Form. In einer Solosonate von Fröhlich (Ulm) zeigte sich der Konzertmeister als sauberer Techniker mit der Beherrschung des Rhythmischen und Musikalischen. Ebenso erfolgreich setzt sich Maria Sailer (Klavier), Ulm, für ihre Zeit ein und weiß dabei auch, was sie bereits anerkannter Literatur schuldig ist. Die Firma Schiedmayer & Söhne hatte den Augsburger Pianisten Wolff eingeladen, der sich besonders in der klangsinnigen Welt der Franzosen zurechtfand. — In seinem sonntäglichen Münsterorgelspiel wählt Fritz Hayn Meister der verschiedensten Zeiten und interpretiert mit Erfahrung und reifer Musikalität. Gäste waren Günther Ramin, dessen hehre Kunst leider im Trubel eines Kriegerfestes fast ganz unterging, und W. Kempf mit seiner vorbildlichen Bach-Auffassung. Während des Winters veranstaltete Eugen Breining musikalische Abend-

andachten, wobei ihn hiesige Kräfte, ganz besonders die Stimmbildnerin Schulze-Albrecht, mit gediegenem Programm und einigen reiferen Schülerinnen unterstützte. *H.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Erlangen. Die diesjährigen Sommeraufführungen des Musikwissenschaftlichen Seminars Erlangen unter Leitung des Herrn Privatdozenten Dr. Gust. Becking wurden am 22. Juni im Wassersaal der Orangerie mit einem modernen Kammerquartettabend eröffnet. Zur Aufführung gelangten das burleske Streichquartett in einem Satz, Op. 29, des jungen Wiener Komponisten Otto Siegl und das in seine mittlere Schaffensperiode fallende Quartett in d moll, Op. 7, von Arnold Schönberg. Das Sieglsche Quartett, ein Werk von durchaus rationalem, daseinsbejahendem Charakter, ist äußerlich und problemlos. Die musikalischen Einfälle entströmen einem scheinbar überreizten Empfindungsleben, sind impulsiv in sinnlicher Gefühlsäußerung und durch prägnant rhythmisierte Klangbewegungen zusammengehalten. Ueberragend in genialer Größe steht das Schönbergsche Werk der Sieglschen Musik gegenüber. Mit diesem Quartett prägte Schönberg einen Monumentaltyp seiner Art, der in der Ueberlieferung festwurzelt, den Höhepunkt einer Stilepoche bildet und sie gleichzeitig überwindet. Die künstlerisch vollendete Wiedergabe durch das Bothe-Quartett (Bothe, Walter, Jäger, Streber) gestaltete den Abend zu einem Ereignis. *Dr. J. Schönberg.*

*

Halle. Studienrat Oskar Rebling, der Organist an St. Marien zu Halle a. S. hielt seine 100. Orgelfeierstunde vor vollbesetzter Kirche ab. Das Programm trug mit vorbachischen Meistern (Sweelinck, Buxtehude und Böhm), mit Bach selbst, mit Reger und Heinrich Kaminsky Jubiläumscharakter. Studienrat Rebling hat in seinen Orgelfeierstunden, welche seit 1921 stattfinden, alle nennenswerten und bedeutenden Orgelwerke aller Zeiten und aller Stilarten des In- und Auslandes zu Gehör gebracht und sich dabei als ein erstklassiger Künstler seines Instrumentes nach jeder Seite hin erwiesen. Nicht vergessen sei auch seine solistische Mitwirkung in Kirchenkonzerten hier und auswärts. Bei der Auslandsreise des hiesigen Stadtsingchors vor einigen Jahren trug er den Ruhm deutscher Organisten nach Schweden und Norwegen. Rebling ist ein Schüler des Berliner Meisters Irrgang. *Kl.*

*

Kaiserslautern. Mit Frankensteins Li-Tai-Pe und Lehars Paganini beschloß die Oper ihre diesjährige Spielzeit am 30. Juni, nachdem sie zuvor noch Manon Lescaut von Puccini in vorzüglicher Ausführung und Graziella von Mattausch geboten hatte. In Dr. Müller-Prem haben wir einen ebenso tatkräftigen, wie weitblickenden und fleißigen Operndirektor, dem die Stadt nur zu Dank verpflichtet ist. Sein neuer Spielplan sieht an Oper, Singspiel und Operette nur Vorzügliches vor. Bemerkenswert als Vereinsaufführungen waren die Darbietungen von Kanns Requiem durch den Musikverein (Mattausch) und der Schöpfung durch den „Männerchor" (Stahl), letztere mit den Solisten Frau Schürmann-M.-Gladbach, Aug. Richter-Köln und Rob. Klein-Kaiserslautern. In der Volkshochschule führte Karl Wüst in einem C. F. Meyer-Abend außer eigenen Klavierstücken pathetischen Charakters sein Melodram „Die Füße im Feuer" erstmalig auf. Das hiesige Pfälzische Konservatorium (Dir. Hautz) gab mehrere Vortrags- und Prüfungsabende, die gute Leistungen aufwiesen.

*

Mannheim. Wilhelm Furtwängler, einst Leiter unseres Nationaltheaterorchesters, war mit den Berliner Philharmonikern wieder einmal in Mannheim als freudig begrüßter Gast angekehrt und schenkte uns als genialer Interpret von Beethovens Erster und Bruckners Vierter Sinfonie einen Abend erhebendsten Kunstgenusses. Heute steht an dem Platze, den einst dieser Meister des Taktstockes einnahm, leider kein Furtwängler. Wir müssen schon auswärtige Dirigenten kommen lassen, um Höhepunkte in unserer Oper verzeichnen zu können. Solche verdanken wir dem Karlsruher Generalmusikdirektor Ferdinand Wagner, der in einer Reihe von Gastspielen den Freischütz und mehrere Wagner-Opern dirigierte, temperamentvoll und tiefschürfend, bei aller Wahrung geheiligter Traditionen doch seiner eigenen Art Ausdruck verleihend. Er ist eine Musikerpersönlichkeit, um die wir Karlsruhe beneiden. Sein öfteres Gastieren hier erregte in unserer Regierungsstadt Besorgnisse und gab sogar zu einer Anfrage im Landtag Veranlassung, ob Mannheim den Karlsruhern Wagner wegengagieren wolle. Für die Stelle unseres allzu früh verstorbenen I. Kapellmeisters Werner v. Bülow kamen als Nachfolger Schröder (Köln) und Erich Orthmann vom Stadttheater in Düsseldorf in engere Wahl, die beide als Gastdirigenten ein bedeutendes Können zeigten und von denen nun der letztere für die kommende Spielzeit verpflichtet wurde. *Karl Stengel.*

*

Würzburg. Den Abschluß der Sinfoniekonzerte des Stadttheaterorchesters bildete die Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven unter freundlicher Mitwirkung der Würzburger Liedertafel. Zeugten bereits die drei ersten Sätze von sehr beachtenswertem Darstellungsvermögen, so verstand es Kapellmeister Hans Oppenheim im Finalsatz Orchester und Chor zu erstaunlicher Kraft des Ausdrucks anzufeuern. Das Soloquartett sangen Joci Bauhoff, Sophie Kömpel, Heinrich Moscow, Max Piersen, Mitglieder der hiesigen Oper. Für die nächste Spielzeit sind zehn Sinfoniekonzerte von seiten des Stadttheaterorchesters in Aussicht genommen. *Th.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Richard Benz. Das Ethos der Musik. Verlag Wilhelm Gerstung, Offenbach am Main, 1926. Sammlung der Musica sacra, Bücher vom Heiligen der Musik.

Es wird wohl niemanden geben, der gegen Inhalt oder Form der hier vorgetragenen Anschauungen irgend etwas Ernstliches einzuwenden hätte. Mit Würde und in hohen Worten verteidigt Benz das Ethos als eine Leben gestaltende Kunst. Idealismus in jedem Sinne ist seine Predigt. Was über Bach, Gluck, Mozart, Schubert, Beethoven verlautet, all das bleibt in seiner Allgemeinheit des Beifalls gewiß und des aneignenden Nachdenkens wert. Auch wo der Redner in bezug auf Zustände der Gegenwart deutlicher wird und etwa die Unsitte geißelt, daß viele Konzertgeber die Werke nicht ansagen, die erklingen sollen, darf er sicher sein, daß ihm die Besten zustimmen.

*

Musik im Leben. Ein Jahrbuch der Volkserneuerung, herausgegeben von E. Jos. Müller, Musikdirektor und Studienrat in Köln. Erstes Jahr 1925. Führer-Verlag, München-Gladbach.

Zu den schönsten Bestrebungen der Gegenwart gehört die Richtung aufs Volkstum. Daß die Musik einen hohen Beruf hat, gibt schon Platon zu verstehen. In der Tat fällt ihr heute ohne Zweifel die Aufgabe zu, Schäden politischer Zerklüftung zu heilen. Mehr als je bedürfen wir heute, im Getriebe aufreibender Arbeit, der Musik als einer Heilkraft, einer Entspannung, einer zweiten Wirklichkeit. Und dazu ist sie unentbehrlich als eine gemeinschaftbildende Macht, die unser Volk, weil es sich so gern zerfasert und zersplittert, dringend nötig hat; für die es aber auch glücklicherweise die erforderliche Anlage und Neigung besitzt. Nun kann man das Volksmäßige in verschiedenem Sinne auffassen. Der eine betont das Einfache, Urtümliche, macht also an höheren Kunstformen halt. Der andere gibt zu bedenken, daß sich das Volk auch viel Geschmackloses und Verderbliches leiste. Das ist ja richtig. Wir müssen nur der Einsicht Raum geben, daß, wie der einzelne, so auch das Volk der Erziehung bedarf, ihr zugänglich und dankbar ist, vorausgesetzt, daß sie mit Liebe und ohne Hochmut betrieben werde. Dann ist es denkbar, daß auch höchste Kunstformen, wie Beethovens und Bruckners Sinfonien, wie Wagners „Deutsches Drama" ins Volk eindringen. Es freut uns, nach Beschäftigung mit dem vorliegenden Jahrbuche feststellen zu dürfen, daß dem Herausgeber die Volkserneuerung keine enge, philiströse Sache ist. Den Umkreis dessen, was dem Volke recht und erreichbar ist, faßt er sehr weit und hoch. So ziemlich alle Gebiete werden in Betracht gezogen. Von der Vielseitigkeit des Jahrbuchs durch vollständige Einzelangaben einen Begriff zu vermitteln, müssen wir uns versagen. Nur Beispiele seien herausgegriffen. Wir begrüßen den Gedanken, Goethes Wanderjahren Wilhelm Meisters Anregungen zu entnehmen oder Proben aus Hoffmanns Kreisleriana aufzufrischen. Jaques-Dalcroze gibt mit seiner rhythmischen Gymnastik ein vorbildliches Erziehungsmittel, das schon viel Lebensfreude geweckt hat. Zu Bruckner führt eine allgemeine Betrachtung (von Lossen-Freytag) und eine Aufreihung der kleineren geistlichen Chöre (von Dr. H. Lemacher). Ueber „Bearbeitungen" schreibt anregend Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics (Graz), über „Jugend und Bühne" Dr. Hans Lebede, Herausgeber von Wagners Dichtungen (mit Einleitungen). Leseproben und Besprechungen fehlen nicht. Sowohl der Ziele wegen, als im Hinblick auf die eingeschlagenen Wege, können wir das großangelegte Jahrbuch aufs wärmste empfehlen. Dr. *Karl Grunsky.*

Hermann Grabner: Lehrbuch der musikalischen Analyse. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Die Bedeutung der musikalischen Analyse, die Unentbehrlichkeit derselben zur Erkenntnis eines Werkes, ist gottlob jetzt allgemein anerkannt. Trotzdem werden absolut nicht hinreichend die Konsequenzen daraus gezogen. Es gibt immer noch eine große Anzahl von Musiklehrern, die, entweder aus Gründen ungenügender Vorbildung, oder einfach aus Indolenz, lediglich die technische Bewältigung des betreffenden Stückes anstreben, ohne den Schüler über den inneren Gehalt oder die einzelnen Bestandteile desselben aufzuklären. So wird dieser dann häufig zum sinnlosen, mechanischen Herunterspielen erzogen, allenfalls werden ihm die Ausdrucksnüancen durch Hinweis oder häufiges Vorspielen eingetrichtert. Aber von irgendwelchen Belehrungen über die Form oder den harmonischen Aufbau ist keine Rede. Das Grabnersche Lehrbuch nun basiert darauf, daß auch der nur mit den Elementarbegriffen, der Intervallen- und Dreiklanglehre, den metrischen und formalen Grundbegriffen Vertraute schon zum Analysieren herangezogen werden muß. Und fraglos läßt sich das auch durch die Methode des Autors erreichen. Wir besitzen ja auch andere vortreffliche derartige Lehrbücher, doch ist mir eigentlich noch kein Buch begegnet, in dem der Stoff mit gleicher Uebersichtlichkeit und wohltuender Kürze behandelt wird. Die graphische Darstellung der Analyse, die Aufstellung der Akkordformen, die Gruppierung der Klangtabellen, die äußerst prägnanten Beispiele — all dieses ist sehr anschaulich und lehrreich behandelt. Auch ist die Einteilung in Analyse von liedförmigen, klassischen Stücken, kontrapunktischer Formen und neuerer Musik sehr zweckmäßig. Somit erfüllt das Buch alle Bedingungen, die man an ein Lehrbuch stellen kann, das diesen wichtigsten musikalisch-theoretischen Stoff bearbeitet, und es ist daher dringend zu wünschen, daß es sich bald allgemein einbürgert.
E. Rhode.

*

Archiv für Musikwissenschaft. 7. Jahrg. 4. Heft. Leipzig. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel.

Von Friedrich Ludwig (Göttingen) ist der auf dem Kongreß für Musikwissenschaft in Leipzig gehaltene Vortrag über die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts abgedruckt. Gegenüber dem vorhergehenden Jahrhundert übt die weltliche mehrstimmige Kunst einen großen Einfluß auf geistliche mehrstimmige Musik aus. Die Freude am isorhythmischen Aufbau der Motette, der von höchster Logik ist, bleibt jedoch in der künstlerischen Wirkung kalt. Gerade die liturgische Mehrstimmigkeit weist starke Verfallsymptome auf, die der Veränderung des kirchlich religiösen Geistes parallel gehen. Ferner bedeutete der große liturgische Repertoirewechsel im 14. Jahrhundert eine Verarmung der mehrstimmigen liturgischen Musik, die sich überdies eng an die neue weltliche Kunst anlehnte. In einer Abhandlung über Glucks Orpheus und Eurydice bringt Paul Brück (Düren) einen stilkritischen Vergleich der Wiener Fassung von 1762 und der Pariser Fassung von 1774 unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Tonverhältnisses im Rezitativ. Danach ist die zweite Fassung stilistisch als neue Komposition zu betrachten. Ueber die Opéra lyrique hinausgehend, kam Gluck zu seinem Musikdrama, dessen oberstes Gesetz war: Deutung des Wortes nach der Seite der dramatischen Wahrheit und der Erfassung des Stimmungsgehaltes. Den aus der Antike herauswachsenden klassischen Stil verkörpert Gluck am reinsten. — Am Schluß des Heftes ist ein Verzeichnis der musikalischen Werke von Jos. Kraus (geb. 1756 in Miltenberg, gest. 1792 in Stockholm als kgl. Hofkapellmeister), zusammengestellt von K. Friedr. Schreiber (Soden a. Taunus) wiedergegeben.
A. K.

*

Hans Joachim Moser: Die evangelische Kirchenmusik im volkstümlichen Ueberblick. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Ein Werk, das bereits durch seine äußere Form ungewöhnlich fesselt: in einem Hauptgottesdienst unter Luther, einer Weihnachtsmesse unter Paul Gerhardt, einer Leipziger Karfreitagsvesper (mit der Uraufführung der Matthäuspassion), einem Gottesdienst unter Schleiermacher und einem Kirchenmusikkongreß um 1926 wird einem die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik gewissermaßen in den Hauptetappen durch fünf Jahrhunderte hindurch in anschaulichster Weise, jeweils in der Sprache der Zeit, vorgeführt. Hans J. Moser hat Reden, Briefe, Abhandlungen u. a. m. aus den einzelnen Epochen in kluger und feinsinniger Weise für die Diskussionen seiner redenden Personen verwendet. Das ermöglichte ihm, auf dem sicheren Boden historischer Tatsachen, seinen Stoff in lebensvoller und dabei leichtverständlicher Art darzustellen. Dadurch ist sein Werk als Volksbuch geradezu vorbildlich: nirgends spürt man die Absicht der Belehrung, der historischen Weisheitskrämerei, den Wust wissenschaftlicher Materialmassen. Welch ungeheures Wissen dem Büchlein aber zugrunde liegt und wieviel geschichtlich Wissenswertes für den Suchenden darin steckt, wird auch der Uneingeweihte leicht bemerken. Besonders glücklich für das Verständnis des Ganzen erscheint der zusammenfassende Rückblick über die gesamte Entwicklung im letzten Kapitel, in dem übrigens recht viel Beherzigenswertes über die Zustände unsrer Zeit gesagt wird.

*

Karl Blessinger: Grundzüge der musikalischen Formenlehre. Musikalische Volksbücher des Verlages J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Geistvoll und leicht verständlich sind in diesem Buch die Formen der verschiedenen Stilepochen aus der lebendigen Entwicklung der Musik heraus dargestellt. Blessinger hat auf die landläufigen schematischen Formulierungen verzichtet und an ihrer Stelle eine Art Naturgeschichte der musikalischen Struktur vom kleinsten Baustein bis zur großen sinfonischen Form gegeben. Die mustergültige, systematische Behandlung des ungeheuren Stoffes, von zahlreichen Beispielen ergänzt, macht die Arbeit zu einem wertvollen, unentbehrlichen Handbuch für jeden, der sich ernstlich mit Musik beschäftigt.
L. Ch.

*

Almanach der Deutschen Musikbücherei 1926. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Der Almanach erscheint nun zum fünften Mal. Seine ganze Anlage und Ausgestaltung war von Anfang an so, daß man ihm eine glänzende Entwicklung voraussagen konnte. Der neue Band (wiederum mustergültig ausgestattet) bestätigt diese Hoffnungen. Er birgt eine Fülle inhaltsreicher Aufsätze, die diesmal in der Hauptsache das Thema „Wiener Musik" abhandeln und die besten Wiener Schriftsteller zu Autoren haben. Daneben dann noch eine Reihe anderer Beiträge, aus denen der warme Nachruf Gustav Bosses auf Paul Marsop und die musikalischen Novellen von Wilh. Matthiessen und Hans Joachim Moser besonders hervorgehoben seien. Auch diesmal wieder: lest diesen Almanach.
H.

*

W. Kühn und *H. Lebede.* „Von Musikern und Musik". Zwei Bände. Verlag Freytag, Leipzig. I. Teil: Von den Anfängen bis Beethoven. II. Teil: Von Weber bis Schreker.

Das vorliegende Werk ist ein Teil der größeren Sammlung „Zum Lesen und Lernen" (die vorwiegend nationale Kulturgeschichte dem deutschen Haus und Volk vermitteln will) und bietet eine reichhaltige, gut ausgewählte Anthologie (Blütenlese) musikgeschichtlicher Aufsätze. Das ganze große Gebiet der Musikentwicklung in Deutschland von ihren dunklen Anfängen bis zur Gegenwart wird durch Beiträge namhafter Dichter und Schriftsteller aus alter und neuer Zeit in loser Verbindung, ungezwungener Form und historischer Anordnung beleuchtet.

Also ein neues und verdienstvolles Quellenbuch, das biographische und musikgeschichtliche Kenntnisse in originaler Form vermittelt und in solcher Art noch nicht geboten wurde. Viel altes Gold wurde entdeckt und ans Licht gebracht und manch wertvolles neues Gut an fachlicher und poetischer Musikschriftstellerei wird uns zugänglich gemacht, so daß wir uns über viele Zeiten und Fragen ein eigenes Urteil bilden können.
Kn.

Musikalien

Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten. Verlag Max Hesse, Berlin.

Diese ausgezeichnete und vielseitige Sammlung Hugo Leichtentritts war lange vergriffen; nun ist sie endlich wieder in prächtigem Gewande bei Max Hesse erschienen. Ihr Wert liegt, bei aller Gedrängtheit des Materiales, in der klugen Auswahl verschiedenartigster Stücke, so daß einem Sololieder (Minnesänger u. a.), Chöre, Lieder mit Kammerbegleitung (Krieger, Kaiser, Telemann) und schließlich auch reine Instrumentalmusik aus der Zeit vom 13.—17. Jahrhundert geboten werden. Die vortreffliche Einleitung gibt eine ausführliche Erläuterung zu allen Werken, die Leichtentritt in moderner Notation und mit geschmackvollen Vortragsbezeichnungen veröffentlicht.

*

Heinrich Kaminsky: Sechs Choräle für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. Verlag Schott, Mainz.

Diese Choralbearbeitungen seien den Chorvereinigungen sehr warm empfohlen. Sie sind nicht immer leicht zu gestalten, da namentlich der Tenor viel in hohen Lagen geführt, der Cantus dagegen (wie in Nr. 1 und 4) zu sehr in gedeckter Mittellage gehalten wird. Aber der Chorsatz bietet so viel des Schönen und (bei aller Einfachheit) Originellen, Kaminskis Phantasie hat die

Choralmelodien (meist recht unbekannte) so aus ihrem Geist heraus geschmückt, daß das Werk als ein erfreulicher Zuwachs der kirchlichen Chorliteratur bezeichnet werden muß. *L. Ch.*

*

O. H. Thomas, Neuer Lehrgang des Klavierspiels, I. Teil, Verlag Baetz-Zürich.

Nach Riemanns Vorgang beginnt die Schule von c¹ aus gleich in beiden Händen und beiden Schlüsseln, bevorzugt Gegenbewegung und die „lineare" Spielweise. Es soll zuerst nur nach dem Notenbild und nach Intervallen gespielt werden. Bald werden die ♯ und ♭, auch das Uebersetzen eingeführt. F dur muß bei diesem System die bevorzugte Tonart sein. Die auf moderner Breithauptscher und Deppe-Calandscher Basis aufgebaute Schule ist allerdings für Begabte und Energische gedacht, die sich durch die anfängliche Trockenheit des Stoffs nicht abschrecken lassen. Solche Schüler sind dann für das polyphone Spiel besonders gut ausgebildet und müßten in beiden Händen gleich gewandt sein. Den Anspruch auf absolute Neuheit kann die Schule nicht machen, aber sie ist wohl durchdacht und systematisch durchgeführt.

*

Karl Walz. Technik und Vortrag, Band I. Verlag Auer-Stuttgart.

Das ist eine Zusammenstellung von 24 Etuden und Vortragsstücken, Stufe l—m, die neben Zweigle-Walz oder einer andern Schule mit Nutzen verwendet werden kann und besonders jüngeren Pädagogen zu empfehlen ist, die noch keinen eigenen, feststehenden geschlossenen Lehrgang haben. Die sorgfältige Bezeichnung und gute Anordnung des Stoffes, sowie die Erläuterungen und vorbereitenden Uebungen sind zu loben. Bei Händels Sarabande hat der Bearbeiter die falsche Bezeichnung der zweiten Variation mit $\frac{2}{4}$ in $\frac{3}{4}$ zu korrigieren unterlassen.

*

Karl Walz. „Das Fünffingersystem". Verlag Auer-Stuttgart.

Aehnlich wie Germer, Pischna und Wichmayer hat Walz durch Anwendung des Transponiersystems nach festgelegtem Schema seine kurzgefaßte Folge von außergewöhnlich übenden technischen Figuren zu einer reichhaltigen gemacht, die die Eigentätigkeit des Schülers anregt und — pünktlich durchgearbeitet — von größtem Nutzen sein muß. Logik, Systematik und Kombinationsreichtum zeichnen das (natürlich sehr trockene) Werk aus.

*

Franz Müller. „Technische Uebungen für Klavier". Mittelstufe. Verlag Kahnt.

Eine geschickte Auswahl des dringend notwendigsten auf diesem Gebiet, vom Standpunkt der Breithauptschen Methode aus in 12 kurzen Kapiteln geordnet; nach ausdrücklicher Aeußerung des Verfassers für Schüler bestimmt, die technisch von ihren Lehrern etwas vernachlässigt sind, das Wichtigste nachholen und schnell auf die Höhe kommen sollen, aber auch für solche empfehlenswert, die vor ausführlichen Kompendien zurückschrecken.

*

D. E. Inghelbrecht: Rhapsodie de Printemps pour orchestre. Maurice Senart, Paris.

Zu diesem zweisätzigen Orchesterwerk (s. dans l'estérel, un soir de mai 2. au matin, par les plaines fleuriès) hat offenbar Debussy Pate gestanden. Die Eigentümlichkeiten der impressionistischen Musik: Bevorzugung der Farbe unter Beschränkung auf ein Hauptmotiv sind hier mit ausgeprägtem Sinn für koloristische Wirkungen zum Ausdruck gebracht. Zwei Harfen, Harmonium und Kinderchor (hinter der Szene), geteilte Geigen in höchsten Lagen, eigenartige querständige Bildungen — das sind etwa die Hauptkomponenten, aus denen das Klangbild des ersten Satzes resultiert. Auch der zweite — orchestral teilweise schon kompakter behandelte — Satz weist alle Merkmale eines glänzenden Orchesterkolorits auf.

*

Francesco Malipiero: Impressioni dal Vero. Ebenda.

Die Kunst farbiger Orchestrierung zur Zeichnung einer hier absolut eindeutigen Stimmung wird auch von dem namentlich als Dramatiker bekannten Italiener mit hervorragendem Geschick gehandhabt. Der Komponist bekennt sich als Gegner der Programmusik und thematischer Arbeit und läßt sich lediglich von den Stimmen der Natur inspirieren. Also auch hier Abstraktion von Melos und rhythmischem Leben, und nur Farbe. Es muß unbedingt zugegeben werden, daß die Eindrücke, die er von Grasmücke, Specht und Eule empfangen, hier klangmalerisch sehr fein und charakteristisch wiedergegeben sind, aber selbst so meisterhaft konzipierte Werke wie dieses werden die Berechtigung des musikalischen Impressionismus nicht zu erweisen vermögen.

Arthur Honegger: Chant de joie, pour Orchestre. Ebenda.

Ein formal festgefügtes, mit viel Melodiefreudigkeit und kontrapunktischer Feinheit gestaltetes Werk. Die Tondichtung ist Maurice Ravel gewidmet. Eine Stilverwandtschaft mit diesem geistreichen Franzosen ist jedoch hier wenigstens nicht zu spüren — vielmehr ist deutsche Wesensart absolut vorherrschend. Dem Vorwurf entsprechend ist der dionysische Charakter betont, der sich in bewegtem Rhythmus und Modulationsreichtum ausspricht, und dem sich auch der plastisch gestaltete Orchestersatz einfügt, der sich als ein prächtiges Klanglied — selbst schon dem geistigen Hörer ein ästhetischer Genuß — darbietet. *E. Rhode.*

*

Fritz Egon Pamer: Tandaradei und andere Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag L. Doblinger, Wien.

Reiner, verkörperter Impressionismus stellt sich in diesen für einen technisch hervorragend ausgebildeten Sopran geschriebenen Liedern dar. (S. das Klavier im Nocturno mit seinen glissandi, s. das „ah" in der Singstimme von „Welteneinsamkeit" u. a. m.!) Kein Zweifel, daß die Lieder — die nötige Stimme vorausgesetzt — in ihrem zum Teil gefährlich an die Grenze rückenden Sinnestaumel eine äußerlich starke Wirkung im Konzertsaal haben werden. Daß sie nur *eine* Seite der jungösterreichischen Musik vertreten, wird schon aus dieser kurzen Charakteristik der obigen Worte hervorgehen; aber es ist des Komponisten Recht, sich auch einmal nur nach *einer* Seite hin in seiner Musik auszuleben.

*

R. Vaughan Williams: The Lark Ascending. Romanze für Violine und Orchester. Verlag der Oxford University Press, London.

Ich muß gestehen, daß mir unter all den Werken, die bisher dieser englische Verlag zur Besprechung überschickt hat, noch niemals ein uninteressantes oder gar langweilendes dabei gewesen ist. Immer hatte die Musik irgend ein Gesicht, das, wenn auch nicht zur vollen Zustimmung, so doch zum mindesten zur Diskussion herausforderte. So verhält es sich auch mit dieser Romanze. Auf ein fein abgestimmtes lyrisches Gedicht geschrieben, wahrt sie vollauf einen eben solch lyrischen musikalischen Charakter, der zwar von Debussy beeinflußt, aber immerhin selbständig genug ist, um Beachtung zu verdienen. Die Solovioline ist äußerst dankbar, wohlklingend, technisch nicht allzu schwer behandelt, wie es eben ein Stimmungsstück verlangt, das einzig der Tendenz dienen möchte. Freilich ist solche Musik nur „im Rahmen" genießbar.

*

Gustav Cords, Op. 59: 5 Vortragsstücke für Violoncello u. Klavier.
— Op. 60: Schülerkonzert für Violoncello und Klavier.
— Op. 61: Trio für Violine, Cello und Klavier.
Alle drei im Verlag Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Der Verlag Vieweg, der in ständig zunehmender und sehr anerkennenswerter Weise bemüht ist, dem Schul- und Privatmusikunterricht neues, brauchbares Material zuzuführen, hat mit der Herausgabe dieser drei Werke einen guten Griff getan. Von der Voraussetzung ausgehend, für welchen Zweck und für welchen Kreis diese Stücke bestimmt sind, muß gesagt werden, daß Gustav Cords eine wohlklingende, hübsche Musik schreibt, die nicht ins Gewöhnliche versinkt und die den Vorzug einer sehr sauberen Arbeit aufweist, welche sich nicht nur auf die Einzelstimmen, sondern vorzüglich auf das Ineinandergehen der Instrumente erstreckt. In dieser Hinsicht bilden die Stücke eine gute Vorbereitung für die klassische Kammermusik.

*

Karl Gerdes: In memoriam. Kantate für gemischten Chor und großes Orchester.

Dem Werk liegt der bekannte Text Mörikes zugrunde, der seinerzeit zur Enthüllung des Stuttgarter Schillerdenkmals geschrieben wurde: „Dem heitern Himmel ew'ger Kunst entstiegen." Der Komponist denkt sich jedoch sein Opus zur Verherrlichung des deutschen Genius überhaupt gemünzt, und dafür — also zu Festaufführungen — stellt es eine Leistung dar, die den wundervollen Text zu erschöpfen weiß. Von ausgedehntem, weit ausschauendem Aufbau, verliert sie sich doch nie in Einzelheiten, sondern wahrt stets den Zusammenhang zwischen Männer- und Frauenstimmen, zwischen Chor und Orchester wohltuend abwechselnd. Die Melodien sind zum Teil überwältigend schwungvoll, die lyrischen Partien von einer großen Zartheit. Nicht allzu große Schwierigkeit macht das Werk doppelt zugänglich. *R. G.*

*

Richard Wetz: Requiem h moll, Op. 50. F. Kistner.

Das Werk steht in der Tonart, die durch Bachs Hohe Messe geheiligt ist; Verwandtschaften spinnen sich herüber zum Deutschen Requiem von Brahms, mit dem es die lyrische Grundstimmung gemeinsam hat (wie auch, rein äußerlich, die Beschrän-

kung auf 2 Solisten, Sopran und Bariton), ganz besonders aber zur Kirchenmusik Bruckners (weniger der f moll-Messe, als der d moll, und der kleineren Werke). Das soll nun aber nicht besagen, daß diesem Op. 50 die eigene Note fehlte, sondern lediglich klar machen, was für einen Maßstab man an diese Schöpfung des Erfurter Meisters legen darf, für die Musiker wie Raabe und Straube schon warm eingetreten sind. Wetz ist kein Neutöner, aber in seiner Musik und besonders in diesem letzten Werk steckt so viel Schönheit und Innerlichkeit, daß es sicher seinen Weg durch die deutschen Kirchen und Konzertsäle antreten wird.

*

Karl Kraft: Die Nacht ist kommen. Abendkantate für 4 Solostimmen, einstimmigen Chor, 2 Viol., Bratsche und Orgel, Op. 15. Volksverein-Verlag, M.-Gladbach.

Hier ist eine Wiedererweckung der alten konzertierenden protestantischen Kirchenmusik versucht, mit Beschränkung auf einfachste Mittel, leichte Ausführbarkeit; um so höher steht ihre innere Haltung, ihre Andacht, ihre Reinheit: das ist der Weg, auf dem die Erneuerung der evangelischen gottesdienstlichen Musik sich vollziehen muß.

*

Im selben Verlag beginnt zu erscheinen eine Sammlung „Musica ornans", neue geistliche Musik, aus der mir vorliegen:

Heft 3: Weihnachtsmesse von H. Lemacher, Op. 30, vierstimmig a cappella, katholischen Kirchenchören zu empfehlen, und Heft 6: Vier geistliche Lieder für dreistimmigen Chor von Otto Siegl, Op. 45, harmonisch ausdrucksvoll, aber nicht leicht, auch von bemerkenswerter innerer Haltung.

*

Weniger gelungen erscheint mir *Walter Berten*, Hochzeitslied (Wo du hingehst), ebenda, für Singstimme und Orgel; — da dürften Hildach und Clara Faißt auf absehbare Zeit das Monopol behalten!

*

Eine Kantate von *Paul Scholz*, Befiehl du deine Wege (zum 250. Geburtstag von Paul Gerhard), Verlag Schweers & Haake, ist gute Durchschnittsmusik.

*

Als Anhang zum evangelischen Gesangbuch gab der bekannte Domorganist H. Kawerau 42 geistliche Volksliedermelodien in vierstimmigem Satz heraus (Bote & Bock).

*

Erwin Lendvai: Weltgesang. Eine Sammlung von Liedern und Gesängen aller Völker. 24 Hefte. Verlag Schott.

In diesen „Stimmen der Völker in Liedern", bei denen man sich an die vier Hefte Internationaler Volkslieder von Reimann erinnern kann, hat Lendvai, dem die Männerchorliteratur schon so viele wertvolle Anregungen verdankt, das Repertoire der Chöre bedeutsam erweitert. Die Bearbeitungen halten sich zum Teil eng an die Volksliedmelodie, zum Teil bringen sie (nach Art mancher Sätze im Kaiserliederbuch) freie Ausspinnungen. Meist sind wenig bekannte, selten gehörte Melodien gewählt worden; die Männerchöre seien auf diese Neuerscheinung aufmerksam gemacht.

*

Ph. Wolfrum: Choralvorspiele, Op. 25, 2. Aufl. Verlag M. Schauenburg, Lahr.

Als Vorkämpfer für die rhythmische Form der ev. Choräle (ungleiche Notenwerte, wechselnder Takt) gab Wolfrum vor 40 Jahren diese Choralvorspiele hinaus; heute haben sich die meisten seiner damaligen Forderungen durchgesetzt, aber auch heute sieht in ihnen der scharfe Charakterkopf Wolfrums weit über die Masse der Durchschnittsorgelmusik hinaus! Die Vorspiele verdienen nachdrückliche Empfehlung, nicht nur zum Studium, sondern besonders zur praktischen Verwendung im Gottesdienst. *H. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das 14. *Deutsche Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft* wird zur Erinnerung an das vor 25 Jahren in Berlin veranstaltete erste Deutsche Bach-Fest in der Zeit vom 30. September bis 3. Oktober in *Berlin* stattfinden. Die künstlerische Leitung des Festes liegt in den Händen der Herren Prof. Dr. Georg *Schumann*, Prof. Siegfried *Ochs* und Prof. Karl *Thiel*. Die Chöre werden die Berliner Singakademie, der Chor der Hochschule für Musik und der Madrigalchor des Staatlich-Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin stellen, den Orchesterteil führt das Philharmonische Orchester Berlin aus. Die Veranstaltung wird sich auf fünf Chorkonzerte, zwei Kammermusikveranstaltungen und ein Orchesterkonzert erstrecken. Festgottesdienst und Bach-Vesper sowie gesellschaftliche Veranstaltungen werden das Ganze umrahmen. Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle der Neuen Bach-Gesellschaft (Leipzig, Nürnberger Str. 36).

— Das Klarinettenquintett von Franz *v. Hoeßlin* gelangt am 23. November 1926 durch das Leipziger Gewandhaus-Quartett zur Uraufführung.

— Auf Einladung der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft und der Gesellschaft für Volkskunde sprach Dr. Wilhelm *Heinitz* vom Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg in Basel über „Musikalisches Fremdgut in Afrika".

— Die Große Oper in *Paris* bereitet für die nächste Spielzeit die Erstaufführung des „Rosenkavalier", sowie die Neueinstudierungen von „Siegfried" und „Freischütz" vor.

— Artur *Honeggers* „Judith" wird noch im Laufe des Jahres ihre Uraufführung im *Kölner* Opernhaus erleben.

— Die *Dresdener Oper* wird in der neuen Spielzeit im September zunächst *Mozarts* „Figaros Hochzeit" in einer Neuinszenierung bringen. Als erste Uraufführung folgt in der zweiten Oktoberhälfte die Oper „Cardiallac" von *Hindemith*. Das Werk wird von *Dobrowen*, der kürzlich Puccinis „Turandot" inszenierte, als Gast inszeniert werden. Als erster Solocellist und Konzertmeister ist Karl *Hesse*, bisher am Gürzenich-Orchester und Lehrer an der Kölner Hochschule für Musik, für die Dresdner Oper verpflichtet worden.

— Der bekannte Violinvirtuose und Pädagoge Prof. H. *Marteau* hat einen Ruf an das *Leipziger* Konservatorium der Musik angenommen.

— Mit Beginn des neuen (77.) Schuljahrs sind folgende Lehrkräfte für das *Sternsche Konservatorium* in *Berlin* gewonnen worden: Claudio *Arrau* als Lehrer einer Klavierausbildungsklasse, Hofrat Rudolf *Groß* als Lehrer einer Kapellmeisterklasse. Der Münchner Gesangspädagoge Kammersänger Karl *Stolzenberg* übernimmt die Leitung einer Gesangsausbildungsklasse.

— Prof. Clemens *Krauß* (Frankfurt) wurde erneut zum Opernintendanten in *Frankfurt a M.* verpflichtet; er wird auch weiterhin Leiter der Museumsvereinskonzerte bleiben.

— Pietro *Mascagni* ist zum Ehrendoktor der Universität Budapest ernannt worden.

— Der bekannte Violinvirtuose Dr. Karl *Brückner* (Karlsruhe) plant für den nächsten Winter die Aufführung sämtlicher Sonaten für Violine solo und Violine mit Cembalo von Joh. Seb. Bach, sowie als zweiten Zyklus sämtliche Werke von Paganini, darunter die fast gänzlich vergessenen Sonaten für Violine und Gitarre (Op. 2 und 3), sowie neu herausgegebene als auch unveröffentlichte Werke aus Paganinis Nachlaß.

— Der Münchner Pianist Alexander *László* hat in Scheveningen mit großem Erfolg konzertiert.

— Max *Spindler* (Dortmund) erhielt die Aufforderung, die großen Chorkonzerte mit Orchester, die der gemischte Chor des Lehrergesangvereins Mannheim-Ludwigshafen veranstaltet, zu leiten. Wegen seiner Dortmunder Verpflichtungen mußte er leider ablehnen.

UNTERRICHTSWESEN

— *Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart.* Bei den Prüfungen zur Erlangung eines Befähigungszeugnisses als akademischer Musiklehrer ist den nachgenannten Studierenden das Diplom zuerkannt worden. Im Hauptfach Klavier: Rudolf Hölzle aus Kirchheim u. Teck, Anselm Kunzmann aus Wellendingen, Otto Hesch aus Eßlingen, Karl Rebholz aus Sillenbuch, Siegfried Uhl aus Schramberg; im Hauptfach Orgel: Hellmut Aichele aus Ohrnberg a. K., Otto Rentschler aus Sindelfingen; im Hauptfach Gesang: Klara Mutzenbecher aus Oldenburg i. O.; im Hauptfach Tonsatz: Franz Frommlet aus Laupheim und Bruno Zeller aus Eßlingen.

— Die *Westfälische Schule für Bewegung, Sprache und Musik* in *Münster* gab ihren Sommerhalbjahrsbericht heraus.

— Das *Heidelberger Konservatorium der Musik* mit Musiklehrerseminar legte seinen Jahresbericht 1925/26 vor.

— Die *Hochschule für Musik in Sondershausen* unter Leitung von Professor *C. Corbach*, welcher gleichzeitig der musikalische Leiter des berühmten Lohorchesters ist, veranstaltete 5 öffentliche Prüfungsaufführungen, unter welchen eine Aufführung von „Figaros Hochzeit", Szenen aus dem „Freischütz", „Bastien und Bastienne" im Landestheater berechtigtes Aufsehen erregten. Auch die Leistungen der Instrumentalklassen waren zum Teil vorzüglich zu nennen.

GEDENKTAGE

— Auf den 29. August fällt der 50. Todestag von Félicien César *David*. David gehörte neben dem ungleich bedeutenderen Berlioz und Ernest Reyer zu den Vertretern der französischen musikalischen Romantik, die besonders dem „Exotischen" huldigten. Mit seiner Ode-Sinfonie „Le désert", von morgenländischen Einflüssen angeregt, einer Musikgattung, die von dem Beispiel von Beethovens Neunter ausgehend, sinfonische mit solistischen und chorischen Elementen vermengte, hat er einen Haupterfolg errungen, der seinen anderen Werken ähnlicher Art: Moses auf dem Sinai, Eden, Columbus nicht mehr beschieden war. Von seinen verschiedenen Opern hatte er nur mit „Lalla Roukh" ein ähnliches Glück; außerdem hinterließ er noch eine Anzahl Kammermusik, sowie Lieder. David war am 13. April 1810 zu Cadenet in Frankreich geboren und konnte sich nur mühselig den Weg zur Musik bahnen. Seine Lehrer waren u. a.: Fétis und Benoit. Er schloß sich den Saint-Simonisten an, ging aber, als diese religiös-soziale Sekte aufgehoben wurde, auf mehrere Jahre als Apostel der neuen Lehre nach dem Orient, wo er die Eindrücke empfing, die er nachträglich in den späteren Werken verwandte und ihn zum „Vater des Exotismus" machten. Später erhielt D. von der Akademie den großen Staatspreis und wurde als Nachfolger Berlioz' in die Akademie gewählt. Er starb 1876 in St. Germain-en Laye.



Félicien César David.

— Robert *Lienau*, der Inhaber der Schlesingerschen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin, wurde am 24. Juli 60 Jahre alt.

TODESNACHRICHTEN

— Generalmusikdirektor Ferdinand Wagner (Karlsruhe) ist am 20. Juli gestorben (s. S. 484).

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die *Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz* im September dieses Jahres zu *Breslau* behandelt bemerkenswerterweise zum ersten Male die Orgel unter dem Gesichtspunkte der Denkmalpflege durch ein Referat von Prof. *Biehle* (Berlin-Bautzen) über die bauliche Behandlung der Orgel als Denkmalwert und als liturgischer Einbaugegenstand in Denkmälerkirchen.

— Der *Deutsche Sängerbund* hat beschlossen, in *Nürnberg* jedes zweite Jahr eine *Sängerwoche* zu veranstalten. Diese Sängerwoche soll zunächst dazu beitragen, den deutschen Tonsetzern auf dem Gebiete der Männerchorkomposition neue Anregungen zum Schaffen zu geben und dadurch eine Veredlung und Hebung der deutschen Männerchorliteratur bewirken. Was die alljährlichen Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins allen Gebieten der Komposition oder die Donaueschinger Musikfeste der Kammermusik bedeuten, das soll die geplante Nürnberger Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes auf dem Gebiete der Männerchorkomposition erfüllen. Der Deutsche Sängerbund erläßt hiermit an alle deutschen Tonsetzer und auch an die Komponisten aus anderen deutschen Sprachgebieten (Tschechoslowakei, Schweiz usw.) den Aufruf, Werke für begleiteten oder unbegleiteten Männerchor ohne Bindung an Umfang und Gattung, deren Wert einer solchen Veranstaltung entspricht und die der Oeffentlichkeit noch nicht oder nur wenig bekannt sind, der Verwaltung des deutschen Sängermuseums Nürnberg, Katharinenbau, zu übermitteln. Die erste Nürnberger Sängerwoche findet im Sommer 1927 statt. Die Partituren zu den Werken müssen bis 1. Oktober 1926 bei der genannten Verwaltung eingereicht werden. Sie sollen nicht mit dem Namen des Komponisten, sondern nur mit einem Kennwort versehen sein. Der Name des Komponisten ist in einem verschlossenen Briefumschlag, der das gleiche Kennwort trägt, anzugeben. Bei Einreichung gedruckter Partituren ist der Name des Komponisten unleserlich zu machen. Das Stimmenmaterial (Partituren und Stimmen ohne Fehler, in gut lesbarer Ausführung) ist kostenfrei für die Aufführung zur Verfügung zu stellen. Desgleichen ist auch das Recht der abgabefreien Aufführung für diese Veranstaltung zu gewähren. Zur Prüfung und Entscheidung über die eingereichten Werke ist ein fünfgliedriger Ausschuß vorgesehen, bestehend aus den Herren Geheimer Regierungsrat *Schwickerath* (München), Geheimer Regierungsrat Dr. *Zilcher* (Würzburg), Prof. *Klatte* (Berlin), Musikdirektor *Binder* (Nürnberg) und Prof. *Dost* (Plauen).

— Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* teilt mit, daß Werke, die für eine Aufführung beim *nächsten Tonkünstlerfest* in Betracht kommen sollen, bis spätestens *1. September* einzusenden sind unter der Anschrift: An das Sekretariat der staatl. Akademie der Tonkunst für den Allgemeinen Deutschen Musikverein, München, Odeonsplatz. — Jedermann ist berechtigt, jedes von ihm für wertvoll gehaltene Werk einzureichen, auch solche von Nichtmitgliedern. Keines ist grundsätzlich ausgeschlossen, jedoch haben bei der Auswahl fortschrittlich gerichtete und deutsche Werke den Vorzug vor anderen.

— Die *Internationale Gesellschaft für neue Musik, Sektion Deutschland*, hat in ihrer diesjährigen Generalversammlung ihren neuen Vorstand gewählt. Den Vorsitz führen die Herren Wilhelm *Furtwängler* und Prof. Hermann *Springer*, Heinz *Tiessen* ist Obmann des Musikausschusses, Max *Butting* I. Schriftführer. Philipp *Jarnach* wurde auf der Delegiertenversammlung in Zürich zum Mitglied der internationalen Jury gewählt. Das Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik findet im nächsten Jahre zum ersten Male auf deutschem Boden in Frankfurt a. M. statt. Einsendungen von Kompositionen sind bis zum 15. Sept. dieses Jahres an die Geschäftsstelle, Berlin W 30, Bayrischer Platz 13/14, zu richten.

— *Populäre Gewandhauskonzerte in Leipzig.* Im nächsten Winter wird das Gewandhaus zum ersten Male zwei Orchesterkonzerte im Gewandhausstil zu mäßigen Eintrittspreisen der breiteren Oeffentlichkeit zugänglich machen. Es handelt sich dabei um Wiederholungskonzerte, so daß von den betreffenden Konzerten nun drei öffentliche Aufführungen stattfinden. Bisher hat die Gewandhausdirektion einer Behebung der Exklusivität ihrer Veranstaltungen (die nach dem äußeren, wenig glanzvollen Bilde freilich kaum noch begründet ist) einigen Widerstand geleistet und die prachtvollen, kaum genügend verwerteten Räumlichkeiten nur einigen Konzerten des Arbeiterbildungsinstitutes und der Messe freigegeben.

— Von *J. Zumbühl* (Basel) wurde die Erfindung eines um eine Oktave transponierbaren Klaviers gemacht, das ein Spielen sämtlicher Tonarten auf den Tasten von C dur erlaubt.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt.

Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 23

Vom Wesen der letzten Brahms-Sinfonie

Von Dr. KONRAD HUSCHKE

In den Sommermonaten der Jahre 1884 und 1885 schuf Johannes Brahms im Steiermärker Lande seine vierte Sinfonie, 1884 den ersten und zweiten Satz, 1885 das Scherzo und das Finale. War er in scharfer Selbstkritik schon seinen früheren Schöpfungen gegenüber in der Regel sehr mißtrauisch gewesen, so war er es *dieser* Schöpfung gegenüber in ganz besonders hohem Maße. Höchstes wollte er geben. War er auch gewiß, daß das Werk dem Willen entsprach? Noch unsicherer waren die Freunde, Herzogenbergs und Klara Schumann, Billroth, Hanslick und Kalbeck. Sie tasteten vergeblich, den Schlüssel zu dem Werke zu finden. Und in der Tat, es war ein Werk, so schwer zugänglich, so unnachgiebig ernst, so in sich geschlossen und herb, wie wenige der bisherigen Schöpfungen des Meisters und doch an Abgeklärtheit, Tiefe und edelster Empfindung allen überlegen, nicht so schwungvoll wie die dritte, nicht so freundlich wie die zweite, nicht so dramatisch packend wie die erste Sinfonie, und doch für den, dem sie sich voll erschloß, die schönste und ergreifendste von allen.

Kalbeck, der warmblütige Brahmine, schreibt in seiner Brahms-Biographie von den schweren Bedenken, die ihm beim erstmaligen Anhören der Sinfonie kamen, wie er glaubte, daß Brahms hier von seiner klaren, unerbittlichen Selbstkritik im Stich gelassen worden sei, daß er ein Werk geschaffen habe, das trotz aller staunenswerten Einzelheiten sich neben den anderen nicht werde behaupten können, wie er sogar seine Zweifel dem Meister vortrug und versuchte, ihn zu überzeugen, daß er die Sinfonie zurückziehen und umarbeiten müsse, und wie ihm erst nach und nach ein tieferes Verständnis für die Lichtseiten des Werkes aufging, das *volle* Verständnis aber erst, nachdem er die Stätte von dessen geistiger Heimat in — wir schütteln staunend den Kopf — Mittel- und Unteritalien aus eigener Anschauung kennen gelernt. In den Ruinen Roms und der Campagna, auf der Gräberstraße Pompejis, vor den griechischen Tempeln von Girgenti, in der Palatina und im Dom von Palermo, unter den Säulenarkaden des Benediktinerklosters zu Monreale, in den Felsentheatern von Taormina und Syrakus erschloß sich ihm zuerst voll das Wesen dieser großgestalteten Brahms-Sinfonie und auch das Befremdliche an ihr heimelte ihn immer inniger an. Wie ihm einst in einer wundervollen rheinischen Mainacht ungerufen das träumerische Adagio des A dur-Klavierquartetts vor die Seele trat, so stellten sich jetzt ohne sein Zutun Tonreihen, Harmoniefolgen und Rhythmen aus der Sinfonie in ihm ein, als er den blühenden Boden klassischer Kultur betrat. Auf ihm war Brahms mit der Kunst des römischen und griechischen Altertums vertraut geworden, hatte er deren natürliche Voraussetzungen und Bedingungen an der Quelle studiert und in sich aufgenommen. Was der ahnungsvollen Sehnsucht des Künstlers in dämmerhaften Umrissen als unerreichbares Ideal vorschwebte, seitdem der Morgenstrahl ewiger, in der Antike beschlossener Schönheit seinen Horizont entzündet und gefärbt hatte, schien dem Brahms-Jünger nun in der Sinfonie körperliche Gestalt angenommen und sich in die dem Tondichter geläufigen Sprache der Töne umgesetzt zu haben.

Kalbeck entwickelt also aus *seinem* seelischen Empfinden heraus eine „*italienische*" Brahms-Sinfonie! Gewiß ein interessanter, psychologischer Vorgang. Aber wir müssen in der Verwertung dieses auf *sehr einseitig-subjektiver* Grundlage ruhenden Materials sehr vorsichtig sein. Es ist richtig, Brahms war, wie so manche andere Kinder der ernsten norddeutschen Landschaft, ein glühender Bewunderer Italiens und seiner Kunstschätze. Die künstlerischen Eindrücke, die er von dort empfangen hat, sind nicht zu unterschätzen. In der Kunst der italienischen Renaissance fand er ein Stück seines künstlerischen Wesens wieder. Er, der starke norddeutsche Mann, stand oft bis ins Innerste ergriffen, ja mit Tränen in den Augen, vor den Herrlichkeiten der italienischen bildenden Kunst und vor den blühenden Schönheiten der italienischen Landschaft und sog mit vollen Zügen ihre Wunder in sich ein. Auch Billroth hat daher italienische Züge in der Sinfonie zu finden gemeint, da Brahms nicht lange vorher in Italien gewesen war, und ihr sogar das Motto „Taormina" gegeben. *Und doch* wird man einen *tieferen* Einfluß Italiens auf die Sinfonie bei ruhigem Erwägen *nicht* zugeben können. Brahms selbst, der im Gegensatz zu Wagner im Enthüllen seiner künstlerischen Seelenstimmungen äußerst zurückhaltend war, hat uns einen Anhalt nicht hinterlassen, das *Werk aber ist ein so echt norddeutscher*, *schwerblütiger*, *versonnener Brahms wie keins vor ihm*. Erinnerungen an Italien mögen da und dort wiederhallen. Ausgeprägte italienische Züge aber, auch in der Art, wie wir sie in Mendelssohns italienischer Sinfonie finden, fehlen vollkommen. Der gewaltige Schlußsatz mit seinen ergreifenden Variationen ist in seinem

tiefen, geistigen und seelischen Gehalt rein deutsch. Die großen Variationsschöpfungen der Urdeutschen Bach, Beethoven und Reger sind seine Wegegenossen. Ebenso ist das derb zugreifende, hahnebüchene Scherzo mit seiner wilden Lustigkeit voll deutscher Sonderart, und in dem wunderherrlichen, romantischen Andante, einem der schönsten, langsamen Sätze der deutschen Sinfonik — Spitta meint sogar übertreibend, in der ganzen sinfonischen Welt finde sich nicht seinesgleichen — und auch in den klagenden und flehenden Klängen des ersten Satzes, mit denen ritterlich-fröhliche Fanfaren und Töne trotzigen Aufbegehrens so wirkungsvoll kontrastieren, ist der Grundton echt deutsch-elegisch, sie sind geschaffen aus deutschem Schmerz und deutscher Sehnsucht, wie sie nur Brahms so ganz eigen unnachahmlich in herber Schönheit zu gestalten vermochte. Respektieren wir also Kalbecks psychologischen Aufstieg zur e moll-Sinfonie, aber folgen wir ihm nicht.

Und das gleiche scheint mir beherzigenswert bei der Einschätzung der Sinfonie als „*Programmusik*", wie sie in der Literatur immer wiederkehrt. Selbst Kretzschmar, der doch in Sachen Programmusik gewiß vorsichtig war, hat von ihr gesagt, sie gehöre dem Kreise subjektiver Tondichtungen nur halb an und sei zum anderen Teile Programmusik in der Art von Mendelssohns a moll- und Gades erster Sinfonie, letzterer nähere sie sich sogar unmittelbar, sie teile mit ihr den Balladenton der wichtigsten Themen, erzähle zuweilen begeistert und lebendig aufflammend, vorherrschend aber wehmütig und ergriffen von alten Zeiten und von dahingesunkenen Geschlechtern, sie sei ein großes Herbstbild, ein geschichtlich stilisiertes Lied von der Vergänglichkeit, eine Komposition über das Thema der menschlichen Nichtigkeit, das Brahms zu betrachten so wenig müde geworden sei wie vordem Sebastian Bach. Es ist richtig, Balladenartiges findet sich mancherlei in ihr, besonders in den beiden ersten Sätzen. Aber was sind doch bei dem Programmsuchen aus der Fülle der Gesichte heraus je nach der Eigenart der einzelnen Ausleger für verschiedene, zum Teil höchst sonderbare Auslegungen hervorgegangen! Da ist zunächst wieder der Interpret Kalbeck. Ihm ist das Hauptwesen des ersten Satzes die „Sirene"! Sie neigt sich und beugt sich und winkt mit blühenden Armen, halb Zauberspuck, halb Wirklichkeit, abgedämpft von einem dünnen Nebelschleier, ein Phantom, das schon Mächtigere angelockt, verführt und betrogen hat als einen fahrenden Poeten und verträumten Musikanten. Er denkt dabei nicht bloß an eine der hellsingenden Töchter des Achelous oder in übertragener Bedeutung an Italien, nein, ein ganzer Komplex verschiedenartiger Vorstellungen dringt auf ihn ein. Nicht zuletzt steht er im Schiff, das die geflügelte Jungfrau mit Vogelfüßen als Wahrzeichen im Schilde führt. Von Delphinen umtanzt durchschneidet es die Flut, in deren zitterndem Spiegel es sich verdoppelt, während das aufgewirbelte Wasser schäumend und gurgelnd an seine Flanken schlägt. Und der ritterliche Held, der den Sirenenklängen lauscht und ihrem Zauber trotzen will, erliegt ihnen mehr und mehr. Nur manchmal zuckt er noch aus dem Traum empor und greift nach dem Schwert. Einen anderen Interpreten (Thomas San-Galli) ist es, sobald der gebrochene Satz des Allegros beginnt, als stünde er auf einer wildumrauschten Höhe und blicke in ein weites, klagendes Land, davon erzählt ihm dann das Andante mit seiner tiefschwermütigen Weise. Aber die Gegend belebt sich, wie er hinabsteigt und sich ihr nähert. Immer schöner baut sich die Welt vor ihm auf, liebliche, vom blauenden Himmel überwölbte Landschaftsbilder dringen ins trunkene Auge. Die Schalmeien tönen süß und eine zauberhafte Melodie klingt ihm aus der Landschaft entgegen, er meint das wunderschöne zweite Thema: die E dur-Melodie des Andante. Aber sie verschwindet und verflüchtigt sich ins Nichts. Auf das in den Hades hinabreichende Andante folgt nun unter dem Zwang des Gegensatzes ein möglichst ausgelassenes Scherzo: Volksbelustigung, Saturnalien, neurömischer Karneval! Einer unserer Besten in der Musikliteratur, Hans Joachim Moser, gesteht dagegen, beim Anhören dieses Satzes stets die Vorstellung eines erbittert ernsten, jedoch von Schalksnarren umklingelten Turniers zu haben. Wieder andere erinnert der Satz an das „hic Rhodus, hic salta" des an das trübe Erden-Nichts gebannten Menschenkindes oder im besonderen an die erste bittere Musikantenzeit des jungen Brahms, deren er dabei, sie ironisierend, mit grimmigem Humor gedacht haben soll. Und nun gar das Finale! Nach Kalbeck feiert Brahms in ihm den finsteren Würgengel als den Herrn und Meister einer Weltuntergangstragödie, die sich täglich und stündlich wiederholt, Brand und Mord, Krieg und Pestilenz, Springflut und Erdbeben! Wie ein feuerspeiender Berg erhebt sich vor ihm der dunkle Koloß dieses Finales, wie Ätna oder Vesuv, der allem Verderben droht, was sich in seinen Blüten- und Fruchthängen sonnt. Herzzerreißende Szenen spielen sich zu den meerumwogten Füßen des Riesen ab, dessen Flammenhaupt in die Wolken ragt. Gleich den bunten Schatten der Laterna magica ziehen die Bilder des Totentanzes vorüber. Und an der Stelle, wo sich das Thema zum weihevollen Hymnus in E dur entwickelt, glaubt der phantasiereiche Brahmine wieder bei Sonnenuntergang von den Tempeln zu Girgenti hinabzuschauen auf die erhabene, vom blauen Mittelmeer ins Raumlose hinübergezogene Berglandschaft, die das Heroische zum Tragischen steigert. Die Blumen der Stille duften, der Puls des Lebens stockt, die Ewigkeit findet Platz in einer Minute, Größe und Hinfälligkeit des Menschen werden eins. Der Wiener Kritiker Speidel aber, der in seiner Besprechung sagte, die Sinfonie schreie förmlich nach einem Programm, nannte das Finale gar eine Soldatenleiche, d. h. ein Soldatenbegräbnis. Und von den Brahminen

Julius Grosser kam die Kunde, der das Atrium der Villa Carlotta schmückende Alexanderzug Thorwaldsens habe Brahms zu dem Finale begeistert, wogegen der Meister auf einer Karte an den auch davon phantasierenden Simrock mit folgenden Worten energisch protestierte: „Ihnen und Klinger wird doch um Gottes Willen nicht der Alexanderzug von Grosser zu Kopf gestiegen sein? Das wäre eine entsetzliche Dummheit, und ich begnüge mich, mein Entsetzen darüber auszudrücken, indem ich jetzt laut ‚Ha' schreie . . ."

Machen wir's ebenso! Alle diese Gedanken sind gewiß geistreich, wenn auch mitunter reichlich grotesk, und der in ihnen waltenden blühenden Phantasie soll man die Bewunderung nicht versagen. Aber ist Brahms nicht „der tapfere, unbesiegte Paladin der unendlichen Ausdrucksfähigkeit der *absoluten* Musik in einer Zeit gewesen, wo man sie, die selbständige Bedeutsamkeit der Musik überhaupt vor niemand, mit schweren Waffen angriff? Und hat er nicht die Fahne der absoluten Musik sein Leben lang hochgehalten? Nicht darstellen, nicht schildern wollte er in seinen Instrumentalwerken, nicht ein Schöpfer illustrierender Tonkunst sein, nicht die Musik in die Gefolgschaft von etwas anderem hinabdrücken, sondern rein aus dem reichen und tiefen Inhalt seines Innern heraus gestalten. Man könnte vielleicht zur Not, wie Wilibald Nagel es tut, von der fahlen Herbststimmung des ersten Satzes sprechen und beim Andante in Wehmut manch lieber Schatten gedenken, die aus alten, unnennbaren Tagen aufsteigen, man könnte beim Scherzo sich der dämonischen Klavierballaden von Brahms erinnern und ihn beim Finale als den Sänger der deutschen Totenmesse preisen. *Am reinsten und getreuesten naht sich aber der dem Meister der absoluten Musik, der frei von Bildern und dergleichen sich allein der Gewalt der Töne hingibt und sich durch sie in die geweihten Gefilde des An-sich der Dinge emporführen läßt.* Müssen wir denn immer wieder etwas in die Musik hineinlegen, was nicht zu ihrem Eigensten gehört? Genügt nicht, zum mindesten für das Finale, das Bülowwort: „Nr. IV riesig, ganz eigenartig, ganz neu, eherne Individualität. Atmet beispiellose Energie von a bis z"? Dieses Finale, der Satz der Sinfonie, den Brahms am meisten liebte, ist ein kontrapunktisches Wunder, eins der größten Meisterwerke der Kunst überhaupt. Es ist gewiß wahr: Auch Beethoven, Vogler u. a. haben Teile von Sinfoniesätzen auf einfachen Skalen- und Akkordmelodien aufgebaut, aber in dieser Bach'schen Strenge und Freiheit zugleich und noch dazu in solcher Ausdehnung, hat noch kein Sinfoniker vor Brahms die alte Form der Ciacona angewendet. Und was noch höher einzuschätzen ist: die Gedankenfülle und die seelische Größe ragen noch über das Kunsttechnische hinaus. Selbst Weingartner, der in Hugo Wolf'scher Verkennung die Sinfonie einst ein „leeres Tongerüst" genannt hat, mußte später gestehen, daß für ihn das eigentlich Wunderbare der ungeheure seelische Gehalt dieses Stückes sei. Wuchtig und schwer „wie ein ragender Marmorblock" steigt das Ciacona-Thema herauf. In den dreißig Variationen des Satzes finden wir die verschiedensten seelischen Stimmungen, vom tiefsten Schmerz und von der größten seelischen Haltlosigkeit bis hinauf zu dem in religiöser Verklärtheit erklingenden Choral, bis zur „feierlichen Andacht eines gottergebenen Gefühls". Aber das demutvolle Sich-bescheiden bildet nicht den Abschluß, der Lebenskampf erneuert sich und in schwerem Pessimismus endet die Sinfonie, zwar nicht so grausig, wie es Weingartner gefühlt hat, der schreibt: „Ich kann mich der Vorstellung des unerbittlichen Schicksals hier nicht entschlagen, daß eine große Erscheinung, sei es ein einzelner, sei es ein ganzes Volk, dem Untergange ohne Erbarmen entgegentreibt. Der Schluß dieses von erschütternder Tragik durchglühten Satzes ist eine wahre Orgie der Zerstörung, ein furchtbares Gegenstück zum Freudentaumel am Ende der letzten Sinfonie Beethovens" —, aber doch in resignierende Unterwerfung unter das unabwendbare Geschick, ein Symbol des Menschen Brahms, der nicht die gewaltige Zuversicht Beethovens besaß, die Berge versetzte, und doch ebenso echt war in seiner Wahrhaftigkeit und menschlichen Größe. Wie richtig ist der Vergleich mit einem dunklen Brunnen. Je länger wir hineinschauen, um so mehr und hellere Sterne strahlen uns entgegen! Brahms selbst war schwer zu ergründen, aber im Innersten von lichtvoller, seelischer Schönheit, und ebenso ist seine Kunst. Neben der düsteren Herrlichkeit des Finales wird uns aber auch immer wieder das sehnsuchtsvolle, von Tönen der Freude und des Trotzes unterbrochene Klagen des ersten Satzes und vor allem die tiefgründige, reine Schönheit des Andantes mit ihren ernst grübelnden und dann wieder gläubig vertrauenden Klängen in die Seele greifen. Und die zuckende Rhythmik und wilde, bisweilen schauerliche Lebenskraft des Scherzos wird immer von neuem unseren Sinn packen und uns in rechter Weise auf die gewaltige Energie des Finales vorbereiten.

Unterstützt wird der starke, seelische Eindruck der Sinfonie durch die kunstvolle Anlage und Gliederung der Sätze, den Adel der Themen, den Reichtum der Harmonien und das abgeklärt schöne, orchestrale Kolorit, bei dem alles Aufdringliche — abgesehen vielleicht vom Scherzo, das gröberes Zugreifen erforderte — ferngehalten ist. Die Blechbläser treten hinter den Streichinstrumenten und Holzbläsern weit zurück. Posaunen kommen zum erstenmale im letzten Satz. Diese Reserviertheit und Schau vor groben Wirkungen bei der orchestralen Behandlung seiner Werke hat ja Brahms aus dem gegnerischen Lager den Spottnamen eines Schwarz-Weiß-Künstlers eingetragen, man hat ihn, dem alle Schwächlichkeit in Kunst und Leben so fern lag wie nur irgend einem, sogar als blutarm und farblos, als Duckmäuser und Aske-

tiker der Musik verschrieen. Mag er da und dort in seinen Werken seine musikalische Feinfühligkeit zu weit getrieben haben, seine Vornehmheit in der musikalischen Farbengebung wird doch zum mindesten auf einen großen Teil der Musikfreunde, wohltuender wirken, als das starke, ja grelle Blech-Kolorit, das „Hinausschreien des Empfindens", das in zahlreichen Werken von Berlioz und Liszts, ja bisweilen sogar bei Wagner und Bruckner den Eindruck der genialen Gedanken und Gestaltungen dieser großen Meister abschwächt. In der vierten Sinfonie aber erreicht die Abgeklärtheit und Feinheit der Brahmsschen Technik — von Übermaß freien — Höhepunkt, und so wird der tiefe Eindruck des Seelischen in ihr durch die Vollendung des Technischen in schönster Weise ergänzt, vorausgesetzt, daß das schwere Werk, was selten gelingt, auch vollendet gespielt wird. Treffend schrieb schon vor Jahren Eduard Hanslick, treffender als leider in Sachen Richard Wagner: „Die Sinfonie verlangt vollendete Meisterschaft; sie ist der unerbittlichste Prüfstein und die höchste Weihe des Instrumentalkomponisten. In der Energie echt symphonischer Erfindung, in der souveränen Beherrschung aller Geheimnisse der Kontrapunktik, der Harmonie und Instrumentation, in der Logik der Entwicklung bei schönster Freiheit der Phantasie steht Brahms ganz einzig da. Diese Vorzüge finden wir in seiner vierten Sinfonie vollständig wieder; ja sie scheinen noch höher emporzuwachsen".

So wollen wir dieser reifsten Frucht der Brahmsschen Sinfonik nahen nicht unter Grübeln über das, was sie wohl bedeuten oder darstellen könnte, und nicht mit Gedanken an italienische Vorbilder, sondern in unmittelbarem Einfühlen und in deutscher Schlichtheit und Innigkeit als dem deutschen Werk eines großen deutschen Meisters.

Hausmusik / Von Dr. Hans A. Martens

Der Beruf ist das Rückgrat des Menschen", sagt der Philosoph Nietzsche. Ich füge hinzu: „Eine Liebhaberei ist sein Geradhalter". Haben Verdrießlichkeiten und Enttäuschungen im Beruf den Menschen verbittert und seelisch niedergezwungen, so wird ihn seine Liebhaberei wieder aufrichten. Weil sie ihm zeigt, daß es außerhalb des Berufes noch Werte gibt, die sein Gemüt beruhigen können, indem sie die Gedanken in andere freundlichere Bahnen ablenken. Der Liebhabereien gibt es in reicher Auswahl für Veranlagung, Neigung und Geschmack genug, nicht selten von der Zeitmode bestimmt: Gartenbau, Tierzucht und Pflege, Sport, Geschichte der Völker, Kunst, Anlegen von Sammlungen, Handfertigkeit. Wer aber die Musik zur Gefährtin seiner Muse zu wählen vermag, der hat sich einen Quell reinster Freude erschlossen. „Wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu allem geschickt," sagt schon Martin Luther. Die ihr innewohnenden Kräfte, edle Geselligkeit im Hause auszulösen und zu pflegen, geben ihr hohe kulturelle Bedeutung für die Gegenwart. So besteht Grund genug, über die Hausmusik Betrachtungen anzustellen, um aus ihnen einige Folgerungen für die musikalische Bildung der Jugend und die Musikausübung als Liebhaberei abzuleiten.

Was ist Hausmusik? Es ist Musik, die von Nichtberufsmusikern im häuslichen Zusammenspiel ausgeübt wird. Das Zusammenspiel ist ein wesentlicher Faktor der Hausmusik, der aus mannigfachen Gründen der Pflege bedarf. Leider ist die Feinkunst des kleinen Raumes, für die einst Haydn und Mozart ihre Kammermusiken schrieben, durch die Entwicklung allzusehr in die Konzertsäle gezerrt und auf das Virtuosenhafte eingestellt worden. Doch darf man hoffen, daß der in unserer Zeit lebhaft erwachenden Sehnsucht nach der intimen Kammerkunst eine Neubelebung der Hausmusik folgen wird, wenngleich ihr mannigfache Einflüsse der Neuzeit hindernd im Wege stehen. Die Rückkehr zur Musik des Hauses, für die unsere Großen im Reiche Polyhymniens wahre Perlen geschaffen haben, wird sich um so schneller vollziehen, je mehr die Musikkritiker sich ihrer hohen Verantwortung bewußt werden und die Komponisten, Künstler, Verleger und die Musikfreunde zu einfacher, edler Linienführung der Musik zurückführen und einen Musikstil begünstigen, der in Schwierigkeit der Schreibweise nicht nur das Können der Virtuosen zeigen soll, sondern von Dilettanten mit guter Beherrschung ihres Instruments technisch und in der Auffassung bewältigt werden kann.

Wer darf sich der Musik nahen? Freude an der Musik ist nicht abhängig von der Kunst, ein Instrument zu meistern. So gewiß feststeht, daß musikalische Begabung angeboren ist, so ist doch notwendig, sie von frühester Kindheit an zu pflegen. Der Mutter Singsang — sei er auch noch so bescheiden — empfindet schon das Kindlein in der Wiege angenehm und beruhigend, hört mit der eigenen Musik des Weinens auf, lächelt — und schläft ein. Wo die Schwingungen der Hausmusik das Kinderzimmer erreichen, sprießt mählich das Interesse an der Musik im Kinderherzen. Auch haben wir im Radio einen wunderbaren Mithelfer in der Musikerziehung. Kammermusik, die im einfachen Detektorenempfänger klar und ohne Verzerrung aufgenommen wird, sollten wir die Kinder, die noch nicht in den Konzertsaal gehören, nach Auswahl, auch wohl zur Belohnung hören lassen. Wo die Eltern gute Musik machen, werden die Kinder anstatt der Gassenhauer

Haydn- und Mozartweisen vor sich hinsingen. Dann, liebe Eltern, ist es Zeit, aufzumerken, der Kinder Talent und Lust zur Musik sorgfältig zu prüfen und sich mit dem Schulmusiklehrer zu besprechen, um sein Urteil über die musikalische Veranlagung eines Kindes, das ihm im Gesangsunterricht anvertraut ist, zu hören — und zu beginnen. Oft wird ein leiser Druck vonnöten sein, um anfängliches Widerstreben gegen den Musikunterricht zu überwinden: Als Mann wird es der Junge einst den Eltern danken. Bleiben nach einigen Monaten die Fortschritte aus, so ist es noch immer Zeit, den Unterricht einzustellen. Oft regt sich erst in den Jünglings- und Mannesjahren der Wunsch, ein Instrument zu erlernen. Nie ist es zu spät. Im vorgerückten Lebensalter führt die eigene Energie unter der Anleitung eines guten Lehrers recht schnell zu beachtenswerten Erfolgen, worüber ich nicht wenige Beispiele anführen könnte. Wer immer musikalische Veranlagung hat und Neigung selbst Musik zu machen verspürt, soll diese göttlichste aller Künste sich dienen lassen und selbst ihr Diener werden.

Welche Musik soll praktisch ausgeübt werden? Es ist merkwürdig, daß in dem Lande, in dem das deutsche Volkslied heimisch ist, der Gesang in der Familie sich so geringer Wertschätzung erfreut. Würden die Schule und die Gesangvereine den Chorgesang nicht pflegen, es wäre wohl recht schlecht um ihn bestellt. So fehlt denn der einfache und schlichte Hausgesang in deutschen Familien fast ganz und nur seltene Anlässe, wie Weihnachten oder kleine Hausfeste lassen gemeinsamen Gesang sporadisch aufleben, der dann von ungeschulten Kehlen, meist einstimmig, erschallt und nicht immer erfreulich klingt, um es milde auszudrücken. Zwar ging die höhere Tochter schon immer zur Gesangsstunde, während es bei den Jungen weniger gebräuchlich war, neben dem Schulgesang noch den Gesang besonders zu pflegen. Selbst die in unserem Vaterlande seit einigen Jahren grassierende Gitarritis hat es nicht vermocht, den mehrstimmigen Gesang nennenswert zu beleben, so müssen wir noch weiter das einzelne Stimmchen und das begleitende Wumm-Da, Wumm-Da der Gitarre oder Laute oft sehr nach akustischem Dünnbier schmekkend, ertragen. Man möge sich mehr als bisher des „Singe, wem Gesang gegeben" erinnern, nicht bei dem Einzelgesang des Kunstliedes mit Klavierbegleitung und beim Volkslied zur Laute stehen bleiben, sondern den mehrstimmigen Gesang im Hause pflegen, um den sich heute Musikpädagogen von Ruf durch Herausgabe wertvoller Musikalien bemühen.

Als Instrument hat das Klavier viele Jahrzehnte lang einen in mancher Hinsicht geradezu unheilvollen Einfluß in der Hausmusik ausgeübt, indem es oft ganz vergessen ließ, daß es auch noch andere Instrumente gibt, die ein Kind erlernen könnte. Es gehörte nun einmal in weiten Kreisen unseres Volkes zur Bildung, besonders bei der Erziehung der weiblichen Jugend, das Klavierspiel zu erlernen, wenn man nur seine zehn gesunden Finger am Leibe hatte. Das Klavier, dessen musikalische Vorzüge keineswegs verkannt werden sollen, wird voraussichtlich wegen seines hohen Preises und großen Raumbedürfnisses sehr an Volkstümlichkeit einbüßen. Das ist zum Nutzen der Verinnerlichung der Musik im deutschen Hause wahrlich kein Schaden. Es ist schon jetzt merklich, wie sich die Musikausübung anderen Instrumenten zuwendet. Schon immer stand unter ihnen die Geige an erster Stelle, die sie auch heute wohl noch behauptet. Jene Bevorzugung der Streichquartettmusik und des Violinenvirtuosentums im öffentlichen Konzertleben, das für die Hausmusik anregend ist und sie in natürlicher Weise stark beeinflußt, hat der Violine zu ihrer beherrschenden Stellung auch in der Hausmusik verholfen. Die Geige verlangt wie alle Instrumente, bei denen der Spieler den Ton selbst erzeugen muß, feinstes musikalisches Gehör. Daher fallen zum Glück alle musikalischen Hackebrettkandidaten bei ihr schon aus. Und doch bleiben noch viel zu viel Unberufene übrig. Denn die Geige, Cello und Bratsche sind in der Tonbildung so empfindliche Instrumente, daß man nicht erst um einen ganzen Zentimeter daneben zu greifen braucht — wie einst ein amerikanischer Rezensent in einer lustigen Kritik über einen jungen Anfänger schrieb —, um unrein zu spielen.

Das Klavier und die Streichinstrumente haben lange Zeit andere Instrumente, die einst in der Kammermusik des öffentlichen Konzertsälchens und in der Hausmusik eine führende Rolle spielten, verdrängt. Alle Anregung kommt dem Musikfreund zumeist aus dem Konzertsaal, und wenn er dort nur Klavier, Streichinstrumente und Kunstgesang hört, so muß er es selbst mit der Zeit glauben, daß andere Instrumente befriedigender solistischer Klangwirkung nicht fähig sind. Und wenn die Musikkritiker in gleicher Weise einseitig eingestellt sind, so haben auch sie es mitverschuldet, daß in der Hausmusik andere Instrumente jahrzehntelang nicht zu finden waren, die einst deutsche Geselligkeit so traulich und gemütvoll gestalteten. So lesen wir in dem Buch „Die Hausmusik. In ihrer Organisation und kulturgeschichtlichen Bedeutung" von Dr. August Theißmann aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts: „Am Anfang des Jahrhunderts war die Flöte noch ein beliebtes Hausinstrument; daß sie das nicht mehr ist, darf kaum beklagt werden; ihr rechter Platz ist im Orchester, allein auch im Ensemble ist sie im Hause zu verwenden, ebenso wie die anderen Blasinstrumente Oboe und Fagott und das Horn, das auch als Soloinstrument seinen eigentümlichen Reiz entfaltet." Solche Worte mußten doch jeden Dilettanten abschrecken, Blasinstrumente zu erlernen. Es ist in den letzten drei Jahrzehnten anders

geworden und namentlich die letzten Jahre lassen den musikalischen Geschmack sich zur Einfachheit und Innerlichkeit zurückfinden, als deren Ausdruck die Instrumente aus unserer Großeltern Zeit angesehen werden dürfen. Auch erinnert man sich der wohlklingenden Klangwirkung der Blasinstrumente, von denen jedes in seiner Eigenart seinen zauberhaften Reiz hat, der keinem musikalischen Ohr verborgen bleiben kann im Vergleich mit der gleichen Klangfarbe aller vier Instrumente in einem Streichquartett. So finden Bläserkammermusiken steigenden Beifall und werden die Hausmusik befruchten mit dem schon jetzt sichtbaren Erfolg, daß sich die Musikfreunde zur Erlernung eines der Blasinstrumente, wie Flöte, Klarinette, Oboe und Horn entschließen. Kürzlich hörten wir in Berlin in einem Konzert eines Schulorchesters einen Primaner recht annehmbar die Klarinette und einen jüngen Wandervogel in der Bachgilde die Flöte blasen. Man darf also etwas Hoffnung schöpfen. Die Blasinstrumente kommen in der Regel nur für das männliche Geschlecht in Frage. Mit Ausnahme der Flöte. Eine recht nette Reihe ihrer Jüngerinnen sind mir bekannt. In der Tat ist das feine Instrument lyrischer Stimmung für das zartere Geschlecht durchaus geeignet. „Sieht es denn ästhetisch aus (man sieht, von welchen Aeußerlichkeiten die Musik im Hause abhängt), wenn eine Dame die Flöte bläst?", fragte mich einst eine Mutter, der ich den Rat gab, ihr Töchterlein Euterpens Kunst zu weihen. Nun, darüber konnte ich glücklicherweise ebenfalls beruhigende Auskunft geben. — Mit der Zeit wird sich das neuerwachende Interesse an der Bläsermusik auch in den Dilettantenorchestern günstig bemerkbar machen, wo Bläser bisher in der Regel fehlen, so daß dieser Mangel bei größeren Aufführungen stets durch Berufsmusiker ausgeglichen werden muß, um durch vorgeschriebene Besetzung die richtige Klangmischung zu erreichen. Manche musikfreundlichen Eltern erinnern sich gewiß der ermüdenden Eintönigkeit eines Schülerstreichorchesters; der Grund liegt eben in dem Fehlen der Holzbläser, die allein die Eintönigkeit eines nur aus Violinen und Celli bestehenden Tonkörpers durch ihre reizvolle Klangfarbe zu beheben imstande sind. Auch Modeströmungen haben auf musikalischem Gebiet viel auf dem Kerbholz: Man hielt es in weiten Volkskreisen nur für standesgemäß, Klavier oder Violine zu spielen, während man andere Instrumente den Berufsmusikern überließ oder — um mit dem Dichter Heinrich Seidel zu sprechen — als „Musik der armen Leute" betrachtete. Welch ein Irrtum! Geschmack und besondere Neigung für ein Instrument rühren vornehmlich von dem Wohlgefallen an der Eigenart seiner Klangwirkung her. Letzten Endes sind Zufälligkeiten nicht selten ausschlaggebend, ein Instrument zu erlernen: Weil der Vater, die Mutter oder ein dem Hause wohlvertrauter Freund dies oder jenes Instrument spielt, regt sich in einem Kinde, meist aus unbewußter Verehrung für die Persönlichkeit, die Lust, ebenso zu musizieren. Fürwahr, keine schlechte Triebfeder. Ist es noch nötig, die vorher genannten Blasinstrumente in ihrer eindrucksvollen Eigenart näher zu schildern? Liebe Leserin und lieber Leser, laßt sie selbst zu euch sprechen im Kammerkonzert und im Rundfunk, durch den sie ohne tonliche Verzerrung übertragen werden: die sangesgleiche Flöte, das Lieblingsinstrument des empfindsamen Rokoko, von Mozart und Haydn gleich beliebt, die durch den Freischützkomponisten Carl Maria von Weber unsterblich gemachte Klarinette, die schalmeiartige Oboe und das männlich-starke Horn, dessen Klang in ruhiger Melodieführung im Solospiel mit Klavierbegleitung jeden Uneingeweihten erstaunen macht. Aber eins, was allen Blasinstrumenten eigen ist, wollen wir nicht unerwähnt lassen: Der Musiker hat ein gewisses persönliches Verhältnis des Sicheinfühlens mit ihnen: Auf dem Klavier spielt einer nach dem andern, auch die Geige wandert wohl von Hand zu Hand, sein Blasinstrument einem andern zu reichen, fällt niemandem ein.

Seitdem das Kabarett mit seiner Kleinkunst um die Jahrhundertwende den Gesang zur Laute gepflegt hat, sind auch Laute und Gitarre in die Hausmusik eingezogen und auch die Mandoline wird mit jenen Zupfinstrumenten besonders in den Wandervereinen gespielt. Es liegt ein eigenartiger Reiz in der Musik der Mandolinenorchester, in denen neben den Zupfinstrumenten auch Flöte, Harfe und Bässe wirkungsvoll verwendet werden. Die Kultur der Zupfinstrumente hat eine alte, liebe Gewohnheit wieder aufleben lassen: Dilettantenmusik im Freien. Man sollte die Hausmusik an stillen Sommerabenden im Garten, auf dem Wasser erklingen lassen und wird dann erst den ganzen Zauber einer Serenade, einer Nachtmusik, eines Ständchens und einer Pastorale empfinden. — Sehr zu Unrecht wird in der Hausmusik auch die Zither vernachlässigt, obwohl sie melodieführend oder als Begleitinstrument zu Flöte, Violine oder zum Gesang wunderschöne, stimmungsvolle Kleinkunst darstellt, die den Zuhörer erfreut, wie jeder, der in dem sangesfreudigen Bayern oder Oesterreich einmal gereist ist, erfahren haben wird. Hab's selbst im vergangenen Sommer wieder erprobt, welche Freude allerlei Volk in gemütlicher Gebirgswirtsstube an Zither I und II, denen sich meine Flöte zugesellte, empfand. Eine ähnliche Mißachtung erfährt die Ziehharmonika, scherzhaft Schifferklavier genannt, die in ihrer vollendeten Bauart als Bandoneon und Akkordeon — Preise bis zu 400 Mark wird mancher ungläubig nennen hören — ihre Meister gefunden hat, die sich auf Varieté-Bühnen hören lassen. Daß auch Orchester aus diesen Instrumenten gebildet sind, wird

nicht allgemein bekannt sein. Schon 1843 versuchte Heinrich Band in Krefeld die Ziehharmonika als Konzertinstrument einzuführen.

Wenn der Musikliebhaber ein Instrument erlernt, so muß er sich das Ziel möglichst hoch stecken und sich nicht von vornherein damit begnügen, daß sein Musizieren „nur zum Hausgebrauch" sein soll; denn diese Anschauung, die so gern von Anfängern im vorgerückten Alter gesagt wird, bedeutet dem Erfolg nach nichts anderes als Stümperei. Bei Kindern müssen Musiklehrer und Eltern mit aller Energie auf fleißiges und sorgfältiges Ueben halten und die älteren Anfänger müssen selbst mit Ernst und Ausdauer die musikalischen Uebungen unter Anleitung eines guten Lehrers betreiben; denn nur Uebung macht den Meister. Die Beschäftigung mit einem Instrument löst so viele praktische erzieherische Werte aus, daß schon um ihretwillen musikalisch begabte Kinder zur Musikausübung angehalten werden sollten: Pünktlichkeit und Genauigkeit im Takthalten und in der Notenbewertung, Zähigkeit in der Ueberwindung von Schwierigkeiten, Unterordnung unter den Musiklehrer, Einfühlung in andere beim Zusammenspiel sind so schätzenswerte Eigenschaften des Charakters, die auch außerhalb des Reiches der Töne im rauhen Alltagsleben verwertbar sind. Man soll also eine vollendete Technik, d. h. Beherrschung des Instruments, anstreben, damit man fehlerlos vorzutragen imstande ist. Die Technik ist immer die Grundlage, auf der sich der Vortrag eines Musikstückes aufbaut.

Was für Musik soll der Musikliebhaber pflegen? Darauf gibt Robert Schumann kurz und bündig die Antwort: „Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören." Unsere Musikverleger kommen den Forderungen edler Hausmusik für alle Instrumente, vom Solospiel bis zum kleinen Hausorchester bestens entgegen. Die Großen unter den deutschen Meistern der Tonkunst haben viele Werke geschaffen, die der Dilettant durchaus bewältigen kann. Gute klassische Musik stehe im Vordergrunde, aber auch heitere leichte Musik soll nicht fehlen. Dagegen sollte sich jedes musikliebende Haus freihalten von den öden Gesangsschlagern mit ihrem offen oder meist versteckt zotenhaften Text, die schon in den Theatern bruchstückweise mit dem Programm von profitgierigen Verlegern dem Publikum in die Hand gedrückt und in den Pausen mit ihm eingeübt werden, damit sie von leider ungezählten Tausenden, von Mädchen, Frauen und Männern kritiklos gespielt und geträllert werden. „Schlechte Kompositionen mußt du nicht verbreiten, im Gegenteil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen," sagt Robert Schumann. An der Verbreitung guter Musik könnt und sollt auch Ihr alle mitwirken, die Ihr Musikstücke zu Geschenken auswählt. Aber laßt Euch beraten, wählt keinen elenden Kitsch, sondern edle Musik, für die viele Verleger Bezeichnungen der Schwierigkeit in ihren Katalogen eingeführt haben. Man wähle aus der edlen Musik nur Stücke aus, die man wirklich nach Technik und Auffassung beherrscht und lege stets den Schwerpunkt auf die Durchgeistigung des Spiels und tadellosen, sauber ausgefeilten Vortrag. So bleibt der Musikliebhaber einfach und wahr, sich und den Zuhörern zur Freude. Lieber Kleines, aber Wahres, als Großes — Unempfundenes. Auch hier darf der Musikfreund an ein Wort Robert Schumanns erinnert werden: „Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen." Der Dilettant bedarf guter Vorbilder, um sich an ihnen im Geschmack und in der Wiedergabe der Tonwerke zu bilden. Er findet sie im Unterricht und im Konzert; auch die Rundfunk-Kammermusik kann ernstlich in den Dienst häuslicher Musikerziehung gestellt werden.

Das Wesen der Hausmusik ist — wir müssen uns das zum Schluß unserer Betrachtungen noch einmal fest einprägen — und bleibt das Zusammenspiel. Rein musikalisch prägt Meister Robert seine Bedeutung in die Worte: „Versäume keine Gelegenheit, wo du mit anderen zusammen musizieren kannst, in Duos, Trios usw. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll." Ethischkulturell ist das gemeinsame Musizieren nicht geringer einzuschätzen. Nur das gemeinsame Musizieren ließ einst in der Großväterzeit die Familie und die Freunde des Hauses zu froher Geselligkeit sich vereinigen, in der die Herzen im Familiensinn und in Freundschaft zusammenklangen. Das muß wiederkommen an Stelle jener Gesellschaftelei der Vorkriegsjahre, aber auch an Stelle jener heutigen Gewohnheit weitester Kreise, in den Musikkaffeehäusern Zeit und Geld bei blödester Jazzbandmusik — im Lande eines Bach, Beethoven und Brahms! — zu vertrödeln. Vielleicht vermag die Hausmusik allein das Wunder zu vollbringen, die „Hausflucht", d. h. die Vernachlässigung einfacher, edler Gastlichkeit und Gemütlichkeit im eigenen Heim zu bannen. Und noch ein zweites Wunder möge ihr in der erweiterten Form der Gesangs- und Orchestervereine gelingen: Versöhnend bei der Ueberbrückung sozialer Gegensätze zu wirken. Ideale hegen vereinigt die Geister und führt zum Gemeinschaftsgefühl. Die Musik kennt keine Partei- und Konfessionsgrenzen. Es gibt keine besonderen Bauarten von Instrumenten für Politiker dieser oder jener Richtung oder für verschiedene Volksschichten. Den Gedanken aussprechen erscheint lächerlich und doch heißt es, das Allverbindende der Musik, wenn auch in drastischer Form, bekennen. Möge die Kraft der Musikpflege allseitig erkannt werden, um sie dem deutschen Volke zum Segen gereichen zu lassen!

Richard Wagners „Jesus von Nazareth" / Von Julie Kniese

(Schluß)

Gehen wir nun an den Entwurf des Dramas selbst heran: Drei Gestalten treten daraus besonders scharf gezeichnet hervor: Jesus, Judas Ischariot und Maria Magdalena.

Im ersten Akt, der uns nach Tiberias in Galiläa führt, werden wir gleich zu Anfang mitten in eine starke, revolutionäre Bewegung versetzt, deren Vertreter Judas Ischariot und Barrabas sind. (Derselbe Barrabas, der dem biblischen Bericht nach ein Mörder und statt Jesus freigegeben wird; Wagner zeichnet ihn als politischen Märtyrer.) Vor allem ist in diesem Drama Judas die Verkörperung des Materialismus und der Revolution gegen die bestehende Regierung und Staatsverfassung. Er und Barrabas sind die ersten Personen, die im Drama handelnd auftreten. Barrabas beabsichtigt einen Aufstand gegen das römische Joch. Er kommt, um diesen Jesus, von dem das Volk in Jerusalem ganz erfüllt sei und in dem man den Messias erwartet, näher kennen zu lernen, in der Hoffnung, ihn geeignet zu finden, die Führerschaft in dieser Revolution gegen die römische Regierung erfolgreich zu übernehmen. Beide entwickeln ihre Pläne und setzen ihre Hoffnung auf Jesus. Judas hat die Aufgabe, zu erkunden, ob und wie Jesus sich für dieses von ihnen ausersehene Amt eigne. — Sie befinden sich vor dem Hause des Zöllners Levi, dessen Töchterlein todkrank ist. Levi verlangt nach Jesus, von dem er gehört, daß er in der Nähe sei, damit er das Kind vom Tode errette. (Hier weicht Wagner insofern vom biblischen Berichte ab, als er die Erzählung von der Erweckung Jairi Töchterlein hierher verlegt.) *Jesus* wird gerufen und erweckt das indessen verstorbene Kind vom Tode. Darauf nimmt er auf die Bitte des Zöllners hin ein Mahl bei diesem ein. Ein Pharisäer tritt auf und macht Jesus Vorwürfe wegen seines Verkehrs mit Zöllnern und Sündern. Jesu Abweisung. — *Barrabas* kann nicht erwarten, zu erfahren, ob Jesus für seine Zwecke zu haben sei, und stellt daher die Frage wegen des Kaiserzinses an ihn. Hier erfährt er durch die Antwort: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist . . ." seine erste Enttäuschung an Jesus. — Die Szene wird unterbrochen durch einen erregten Volksauflauf. Man bringt eine Ehebrecherin, *Maria Magdalena*, um sie zu steinigen. Es handelt sich aber für ihre Kläger weniger um den Ehebruch als solchen, als darum, daß sie als *Jüdin* in einem sträflichen Verhältnis zu einem *Würdenträger am römischen Hofe* stand. Der Haß und die Verfolgung haben demnach einen *politischen Hintergrund* und galten gewissermaßen als die Folge eines Aufruhres gegen Herodes. Jesus nimmt sich der Verbrecherin an und spricht sie frei. Das ist für die Revolutionäre abermals eine Enttäuschung. — Es folgt eine Szene zwischen Jesus und Maria Magdalena allein. Bei dem dann folgenden Mahle, an dem seine Jünger, der Zöllner und seine Freunde teilnehmen, predigt ihnen Jesus über die Liebe.

Der *zweite Akt* führt uns an den See Genezareth. Hier steht im Mittelpunkte eine Predigt Jesu, die er vom Schiff aus an eine große, am Ufer lagernde Volksmenge richtet, in der er sich über seine Sendung als Menschheitserlöser ausspricht und dem Volke eine ganz neue Lehre dartut, indem er den alten Geboten und Gesetzen eine neue Auslegung gibt.

Auch den Inhalt der Bergpredigt verlegt Wagner hierher. — In diesem Akt interessiert ferner die Zeichnung der *Maria Magdalena*, die wir in jedem Akte wiederfinden. In ihrer völligen Hingabe und dem Wunsche, durch gänzliche Verleugnung ihrer selbst und durch *Dienen Buße für ihre Sünden zu tun*, erkennen wir sie unschwer später in der *Kundry* des Parsifal wieder. In diesem Akt tritt auch verschiedentlich in krassem Gegensatz zu Jesus der ganze Materialismus des Judas zutage.

Der *dritte Akt* führt uns nach Jerusalem in eine Halle des Gerichtshauses. Wir erleben eine Ratssitzung, in der wir eine feine Zeichnung des Pilatus und des Kaiphas finden. Inhalt der Beratung ist ein im Keime erstickter, von Barrabas angezettelter Aufstand. Er hatte auf die Teilnahme des Volkes gerechnet, das aber von Jesu Reden und Taten ergriffen, diesem nachfolgte und Barrabas im Stiche ließ, so daß dieser als Rädelsführer gefangen genommen wurde, während Judas, schlauer, sich an Jesus hält und ihn noch immer für seine Ideen zu gewinnen hofft. Er ist es auch, der den Einzug in Jerusalem vorbereitet hat, der somit in der Wagnerschen Bearbeitung einen durchaus politischen Charakter hat und als Spitze der ganzen revolutionären Bewegung anzusehen ist.

Pilatus mißtraut Herodes und mißtraut Jesus, in dem er den gefährlichsten Gegner sieht, weil ihm das Volk anhängt. Er mahnt Kaiphas zur äußersten Wachsamkeit und fürchtet einen neuen Aufstand; es ist Gefahr im Verzug, da die Römer augenblicklich nicht genug Militär da haben und die erwarteten Legionen noch nicht eingetroffen sind. — Man berät, wie man des Nazareners habhaft werden könne, und ein Pharisäer, der, der ihn in Tiberias hatte reden hören, erbietet sich, Jesus mit Hilfe des Judas, der ihm bekannt ist, gefangen zu nehmen.

Hinter der Szene hört man plötzlich Jubel und Geschrei: Jesus zieht in Jerusalem ein. Es kommen Priester und berichten erregt darüber. — Aufregung beim hohen Rat. —

Verwandlung der Szene: Platz vor der großen Tempeltreppe. Das Volk jubelt dem Judenkönig zu und erwartet von ihm die große politische Tat. Statt dessen treibt Jesus die Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel. Anfangs jubelt ihm das Volk auch da zu, in dem Glauben, dies sei der Beginn zum Aufruhr, — als aber Jesus von der Tempeltreppe herab das Volk über seinen Irrtum aufklärt und den Zweck seiner Sendung, die geistige Erlösung der Menschheit, verkündet: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt . . .“, wendet sich das Volk voll Spott und Entrüstung enttäuscht von ihm ab. Diese Stimmung benutzt der Pharisäer und bemächtigt sich des bitter enttäuschten und um seine Hoffnungen betrogenen Judas Ischariot. Er unterhandelt mit ihm und sie verabreden den Verrat. — Beide werden dabei von Maria Magdalena belauscht. —

Vierter Akt. Das letzte Abendmahl. Hier weicht Wagner wesentlich vom biblischen Bericht ab. Maria Magdalena ist anwesend; sie warnt Jesus vor Judas und verrät ihm, was sie belauscht hat. — Maria Magdalena salbt Jesu Haupt und Füße, daran sich der bekannte Einspruch des Judas schließt. (Matth. 26, 6—13.) Darnach der biblische Hergang des Abendmahles. Judas verläßt die Anwesenden. — Nach dem Abendmahl verläßt auch Jesus mit seinen Jüngern das Gemach mit Ausnahme von Maria Magdalena. Judas kommt mit den Kriegsknechten, Jesus zu suchen. Sie nehmen Maria Magdalena gefangen. —

Verwandlung der Szene: Der Garten Gethsemane. Jesu im Gebet und Gefangennahme.

Fünfter Akt. Platz vor dem Palast des Pilatus. Die Kriegsknechte unterhalten sich über den Aufruhr und die beiden Aufrührer Jesus und Barrabas. Petrus tritt herzu und hört auf das, was sie sagen. Darauf seine Verleugnung. Jesus tritt heraus. Petri Reue und Flucht. — Spott der römischen Kriegsknechte: „Ei, mit solchen Helden wolltest du die Römer schlagen?“ Jesus: „Ich sage euch, dieser wird ein Fels sein . . .“

Das Volk drängt herzu; die Pharisäer benutzen dessen Enttäuschung gegen Jesus und machen Stimmung für Barrabas, in ihm dem Judenvolke ihren eigentlichen Befreier hinstellend. Daher in der folgenden Szene, der Verurteilung Jesu, die stürmische Forderung um Freigabe des Barrabas. Pilatus zögert. Er erkennt, daß er in Jesus keinen politischen Aufrührer vor sich hat. Wachsender Aufruhr und Drohungen gegen Pilatus. — Freigabe des Barrabas. — Geißelung Jesu und Krönung mit der Dornenkrone. Jesus wird nach dem Richtplatz abgeführt. — Der „Ketzer“ Simon von Kyrene muß das Kreuz tragen. Jesu Abschied von seiner Mutter und seinen Jüngern. Johannes und Maria folgen dem Zuge. — Diese Szene der Verurteilung Jesu ist der ergreifende Höhepunkt des Dramas. Während des Zusammentreffens des Petrus und Judas vollzieht sich hinter der Szene Kreuzigung und Tod Jesu, während die Anwesenden die damit Hand in Hand gehenden Zeichen des Himmels voll Schrecken erleben.

Johannes, Maria und Maria Magdalena kommen von der Kreuzigung zurück und bringen die Kunde, daß Jesus vollbracht habe. Petrus, vom heiligen Geist ergriffen, verkündet in heiliger Begeisterung die Erfüllung von Jesu Verheißung. — Damit schließt das Drama.

Dies in kurzen Umrissen der Inhalt. Richard Wagner zeichnet uns packend den gewaltigen Gegensatz zwischen menschlicher Befreiungstat, *Revolution* und der göttlichen Befreiung aus dem Joch der Sünde, der Erlösung der Menschen und stellt zwei entgegengesetzte Welten, Materialismus und reinsten Idealismus, Menschliches und Göttliches einander gegenüber. — Stellenweise weicht Wagner vom streng biblischen Berichte ab und hie und da befremdet er durch die stark revolutionistisch anmutende Auslegung der Worte Christi, die er diesem selbst in den Mund legt, z. B. . . . „Zwischen Vater und Sohn, d. i. den ewigen lebendigen Gott, habt ihr das Gesetz gestellt und so Gott mit sich entzweit: ich töte das Gesetz und verkünde statt seiner den heiligen Geist, das ist die ewige Liebe. . . . Ein einziges Gesetz ist das rechte: je mehr Gesetze, desto verderbter die Welt.“

Wir dürfen aber nicht vergessen, daß es sich hier eben doch nur um einen *Entwurf* handelt. Wir wissen aus den Entwürfen der vollendeten Werke, wie vieles er noch verändert hat, ehe die Dramen ihre heutige Gestalt erhielten, und Wagner hat sich zu seinem Entwurf des Jesus von Nazareth eine Unzahl von Schriftstellen und Worte Christi herausgezogen und unter bestimmtem Gesichtspunkte geordnet. Wir können sicher sein, daß er aus diesem Entwurfe ein gewaltiges, packendes Christus-Drama herausgestaltet hätte. Leider blieb es — nach einem vorübergehenden Versuch, es noch für Paris auszuarbeiten [1] — Entwurf, *absichtlich.* Richard Wagner sagt in der schon erwähnten Mitteilung an seine Freunde:

„Zwei überwältigende Bedenken hielten mich von der Ausführung des Entworfenen ab: Diese erwuchsen einerseits aus der widerspruchsvollen Natur des Stoffes, wie er uns eben vorliegt, andererseits aus der erkannten Unmöglichkeit, auch dieses Werk zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Dem Stoffe, wie er nun einmal durch das religiöse Dogma und die populäre Vorstellung von ihm im Volke sich eingeprägt hat, mußte ein zu empfindlicher Zwang angetan werden, wenn ich mein modernes Bewußtsein von seiner Natur in ihm kundgeben wollte; an seinen populären Momenten mußte gedeutet und mit mehr philosophischer als künstlerischer Absichtlichkeit geändert werden, um sie der gewohnten Anschauungsweise unmerklich zu entziehen und in dem von mir erkannten Lichte zu zeigen. Hätte ich nun

[1] Siehe Brief an Uhlig 9. Aug. 1849.

selbst dies zu überwinden vermocht, so mußte ich aber doch einsehen, daß das Einzige, was diesem Stoffe die von mir beabsichtigte Bedeutung geben konnte, eben unsere modernen Zustände waren, und daß *nur gerade jetzt* dem Volke vorgeführt, diese Bedeutung von Wirkung sein könnte, nicht aber *dann*, wenn dieselben Zustände durch die Revolution zerstört waren — jenseits dieser Zustände —, zugleich aber auch nur die einzige Möglichkeit zu ersehen war, das Drama dem Volke öffentlich vorführen zu können. Denn so weit war ich bereits über den Charakter der damaligen Bewegung mit mir einig geworden, daß wir entweder vollständig in dem Alten verblieben oder vollständig das Neue zum Durchbruch bringen mußten. Ein klarer, täuschungsloser Blick auf die äußere Welt belehrte mich entscheidend, daß ich den ‚Jesus von Nazareth' durchaus aufzugeben hatte."

Die Gründe zur Aufgabe des Dramas sind nur zu verständlich, wenn wir die Geistesrichtung der damaligen Zeit, den materialistischen Zug in der Philosophie betrachten, — aber doch ist die Nichtvollendung des Christus-Dramas bedauerlich im Hinblick auf die mehr und mehr zunehmende idealistische Anschauung unserer Zeit, nachdem der Materialismus mit seiner den Menschen erniedrigenden, entwertenden und zur Vernichtung seiner selbst treibenden Tendenz seinen Höhepunkt überschritten hat.

1848 gab es für Wagner noch kein *Bayreuth*, also noch keine eigene Stätte für ein religiöses Drama, das somit allein auf das gewöhnliche Theater und das gewöhnliche Theaterpublikum angewiesen war. Für seinen Parsifal erst wurde jene Stätte auf dem Hügel von Bayreuth geschaffen. Hier hätte auch das Christus-Drama zur vollendeten, packenden und menschenerziehenden Aufführung gelangen dürfen und können. Auch der *Parsifal* als *religiöses Drama* und als Ersatz für das mit schwerem Herzen aufgegebene Christus-Drama gehört nicht „auf die Bretter, die die Welt bedeuten", vor das alltägliche, sensationslüsterne Theaterpublikum, das in ihm übrigens auch gar nicht das fand, was es darin suchte. Auch der Parsifal ist undenkbar mit der „Lustigen Witwe", der „Cameliendame" u. a. auf einem Repertoire. Die, für die das Theater nichts anderes ist als ein Vergnügungs-Etablissement, werden für den Parsifal so wenig Verständnis haben, als für das Christus-Drama. Aber wo das Theater Volkserziehungsstätte und Volksveredlungsstätte ist, wie Wagner sich sein Festspielhaus in Bayreuth als solches gedacht und geschaffen hat, kann sehr wohl, ohne in irgend einer Weise profaniert zu werden, das Leben und Leiden Christi lebenswahr und packend zur Darstellung gebracht werden, — wie es ja in anderer Weise in Oberammergau der Fall ist. Wagner hätte wohl unter den *damaligen* Verhältnissen und Eindrücken auch den Parsifal unvollendet gelassen.

So ist denn leider sein „Jesus von Nazareth" nur ein Bruchstück, ein Entwurf geblieben, und wir können nur ahnen, was für ein gewaltiges Drama der Meister herausgestaltet haben würde.

Ueber den stilgemäßen Vortrag der Chopinschen Kompositionen

Von OTTO VICTOR MAECKEL (Frielendorf, Bez. Kassel)

Es ist eine sehr bedauerliche und von urteilsfähiger Seite wohl unbestrittene Tatsache, daß die jüngste Pianisten-Generation mit verschwindend wenigen Ausnahmen nicht mehr imstande ist, Chopins Kompositionen im Sinne und Geiste des Komponisten, also stilgemäß, wiederzugeben. Es lassen sich hierfür verschiedene Gründe anführen. Einmal wendet man heute im allgemeinen eine Art Technik an, die bei Chopin nicht angebracht ist, dann ist es für viele schwierig, sich mit den Intentionen des Komponisten genügend vertraut zu machen, da die einschlägigen Werke der Chopinliteratur leider im Buchhandel vergriffen sind, und schließlich versagt auch allmählich jetzt — fast 80 Jahre nach dem Tode des Meisters — die Tradition. Gerade diese letztere aber wird stets als unbedingt maßgebend erachtet werden müssen, da Chopin bekanntlich auch ein hochbedeutender Pianist war, dem alle technischen Mittel zu Gebote standen, seine Werke so vorzutragen, wie er sie gedacht hatte — im Gegensatz zu guten Klavierkomponisten, aber nur mäßigen Virtuosen —, so daß von einer anderen, *besseren* Auffassung oder einer mehr virtuosen Wiedergabe gar nicht die Rede sein kann.

Die Winke, die ich im folgenden allen Chopin-Spielern geben möchte, gründen sich in erster Linie auf langjährigen Unterricht bei Raoul Pugno, bei dem ich die meisten Werke Chopins studierte, und der als Schüler von George Mathias, einem Hauptschüler Chopins, die Tradition treu bewahrte. Dann verwende ich die sehr genauen und eingehenden Schilderungen der Art und Weise, wie Chopin selbst seine eignen Kompositionen vortrug, die ich zwei durchaus urteilsfähigen Damen verdanke, die Chopin noch des öfteren gehört hatten; es sind dies eine Mrs. Trumpler, die Chopin mehrfach in Paris und London hörte, und die bekannte große Sängerin Pauline Viardôt-Garcia, die von Chopin wie auch von George Sand als vertrauten Freunden sprechen konnte. Die Ausführungen der letzteren sind mir um so wertvoller gewesen, als Mme. Viardôt selbst eine ausgezeichnete Pianistin war und infolgedessen auch

auf interessante und bemerkenswerte technische Einzelheiten eingehen konnte, wenn ich bei der damals schon 96jährigen alten Dame leider auch auf eine Demonstration am Klavier verzichten mußte.

Die übereinstimmende Ansicht dieser meiner zu einer vergleichenden Kritik wohl berechtigten Gewährsleute ging nun dahin, daß eine *stilgemäße* Interpretation Chopinscher Werke eine ganz spezielle Schwierigkeit bilde, die man selbst bei allerersten Pianisten nicht ohne weiteres voraussetzen könne. Frau Viardôt bezeichnete mir Paderewski und Pachmann als die beiden einzigen lebenden Pianisten, die sie gehört, bei deren Chopin-Vorträgen sie sofort an die Vortragsweise, d. h. den Stil, des Meisters erinnert worden sei; bis zu einem gewissen Grade, wenigstens bei den Tanzkompositionen, käme noch Pugno in Frage. Die meisten Lisztschüler hätten sie enttäuscht, und zwar nach der stilistischen Seite hin, wie sogar selbst ein Liszt viele Werke Chopins natürlich genial, aber ihrer Ansicht nach nicht im Sinne des Komponisten gespielt habe. Mrs. Trumpler sagte mir merkwürdigerweise genau dasselbe, abgesehen von der Bemerkung über Liszt, den sie nie gehört hatte, ohne das Urteil Frau Viardôts zu kennen; beide Damen waren sich aber darin einig, daß es nach Chopins Tod nur zwei von den vielen Schülern, die sie gekannt, verstanden hätten, sich den Stil und die Manieren Chopins durchaus anzueignen, nämlich die Fürstin Czartoryska und Georgé Mathias, Professor am Pariser Konservatorium. Raoul v. Koczalski, den ich selbst für einen ausgezeichneten Chopin-Spieler halte, trat damals erst als Wunderkind auf und konnte von meinen beiden Ohrenzeuginnen noch nicht zum Vergleich herangezogen werden.

Ich habe nach diesen Hinweisen keine der sich mir zum Glück sehr oft bietenden Gelegenheiten unbenützt gelassen, der Wiedergabe Chopinscher Kompositionen durch die bedeutendsten Chopinspieler mit der größten Aufmerksamkeit zu folgen; und ich habe gefunden, daß sich die mir gemachten Angaben mit dem Spiel berufener Chopin-Interpreten vollkommen deckten; ein deutlicher Beweis, daß die ersteren durchaus richtig waren und infolgedessen einem jeden Chopinspieler von Nutzen sein dürften.

Natürlich kann ich hier nur Allgemeingültiges vorbringen, denn eine Analyse einzelner Werke würde Bände füllen. Derartiges ist wohl schon hier und da versucht worden — z. B. von Kleczynski, Koczalski, Galston und Leichtentritt —, aber alle noch so wertvollen Angaben über die Ausführung von Einzelheiten können erst dann in der richtigen Weise und mit Erfolg verwandt werden, wenn die allgemeinen Vorbedingungen erfüllt sind. Die erste Bedingung, die an jeden Pianisten der Chopin stilgemäß interpretieren will, zu stellen ist, dürfte nun die sein, daß er zunächst einmal die Persönlichkeit des Meisters genau kennen lernt. Ich empfehle zu diesem Zwecke die beiden Hauptwerke der Chopin-Literatur, die jeder Chopin-Spieler nicht nur gelesen, sondern gründlich studiert und in sich verarbeitet haben muß. Dies sind: „*Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*" von Friedr. Niecks (F. E. C. Leuckart) und „*Friedrich Chopin*" von Liszt (Breitkopf & Härtel). Das Buch von Niecks bietet eine groß angelegte, mustergültige Biographie des Meisters; die von Liebe und Begeisterung diktierte Schrift Liszts, die man ein Gedicht in Prosa nennen könnte, ist eine Würdigung der Künstlergestalt Chopins und eine Erklärung seines Schaffens aus seinem Nationalcharakter heraus.

An der Hand dieser beiden Bücher ist es nicht schwer, sich eine Vorstellung von der Persönlichkeit Chopins zu machen, von der Zeit, in der er lebte, von den Menschen, die ihm nahe standen, und von den Seelenzuständen, aus denen heraus seine Werke entstanden sind. Hat man aber den Menschen Chopin einmal richtig erfaßt, kennt man seine zartbesaitete, sensitive Organisation, der es an aller physischen Kraft gebrach, dann wird man unmöglich noch auf eine Auffassung seiner Werke verfallen können, die als schon in der Anlage gänzlich verfehlt zunächst gerügt werden muß. Ich meine den unglaublichen Unfug, an Chopinschen Kompositionen Kraftäußerungen vorzunehmen und sie durch eine übertriebene Tongebung und stillos massive Gestaltung ihres zarten, intimen Reizes zu berauben. Chopins Tongedichte sind feinen venezianischen Kelchen vergleichbar, die nicht wie Bierseidel gehandhabt werden dürfen! Allerdings hat Chopin auch Stücke von geradezu heroischem Charakter geschrieben — ich nenne nur die Polonaisen in As- und A dur — aber es hieße dem Chopinstil ins Gesicht schlagen, wenn man solche Werke „orchestral" interpretieren wollte. Chopin ist und bleibt *Klavier*-Komponist, zu dem der Weg von Mozart über Hummel, den die heutige Generation ja kaum noch kennt, führt, und seine Sprache ist das Klavier und *nicht* das Orchester, und alles, was er schrieb, ist durchaus klaviermäßig gedacht; also sind seine Kompositionen dementsprechend zu behandeln! „Sie spielen Klavier und nicht Trompete", hat der Meister des öftern seine Schüler ermahnt, und wenn bei Chopin auch hier und da Stellen vorkommen, die man bei einer Orchestration der Trompete zuteilen würde, wie z. B. die Melodie des Mittelsatzes der A dur-Polonaise oder der Anfang des Es dur-Walzers, so müssen diese auf dem Klavier natürlich dem Instrumente nur angepaßt und stilistisch umgedeutet werden, d. h. der Klang wird nur *angedeutet* — zu erreichen ist er ja doch nicht! Ich habe es stets als eine stilistische Ungeheuerlichkeit empfunden, wenn ein Busoni bei der bekannten Stelle in der As dur-Polonaise, wohl um seine kolossale Oktaventechnik zu zeigen, nach einer großen Steigerung losdonnerte, daß

die Fenster klirrten, — abgesehen von Zutaten, die Gottfried Galston in seinem Studienbuche auch noch zu Papier bringt! Chopin würde sich dergleichen energisch verbeten haben, wie man ruhig behaupten kann, da genüg Aeußerungen über seinen Geschmack und die Art und Weise, wie er seine Kompositionen gespielt haben wollte, vorliegen. Der Einwurf, daß Chopin bei seiner schwächlichen Konstitution vielleicht selbst nicht über die vielfach in seinen Werken für angebracht gehaltene Kraft verfügt hätte, und sein eigener Vortrag derselben — z. B. des Schlußsatzes der h moll-Sonate —, daher nicht maßgebend sei, kann nicht geltend gemacht werden, denn Chopin untersagte auch Schülern wie Mathias, die wohl die nötige Kraft besaßen, sofort eine zu starke Tongebung, meist mit den Worten: „Sprechen Sie Klavier, aber schreien Sie nicht!" Wenn man ihm aber gar mit Redensarten wie „eigenen Intentionen" oder „individueller Auffassung" zu kommen wagte, so pflegte er dies mit einem Zitat Vater Haydns zu unterbinden: „Meine Kompositionen sind nicht dazu da, um als Trapez zu dienen, an dem jeder Hanswurst seine Purzelbäume schlagen darf!" Es ist also, wie aus dem Gesagten zur Genüge hervorgehen dürfte, durchaus stilwidrig, Chopin zu „schreien", d. h. mit sog. großem Ton zu spielen, wie es fast allgemein üblich geworden ist. Chopins Kompositionen sind durchweg mehr für den Salon als für große Konzertsäle gedacht gewesen, und daher bedeutet selbst ein Fortissimo bei ihm etwas anderes als bei Liszt, Brahms oder Beethoven. Ich rate allen jungen Pianisten, einmal zu versuchen, bei einem beliebigen Stücke Chopins die Stärkegrade bewußt etwas zu mäßigen; sie werden sich dann sofort davon überzeugen können, daß die Komposition einen ganz anderen Charakter bekommt, wenn sie auch vielleicht weniger effektvoll klingt.

Ueber die heutzutage beim Chopin-Spiel eingerissene Kraftmeierei brauchte man gar nicht zu reden, wenn sich die Chopin-Spieler der Spiel- und Anschlagsarten bedienen würden, die Chopin selbst angewandt, gelehrt und verlangt hat, nämlich des Finger- und Handgelenk-Spiels mit lockerem, leichtem Arm und des Anschlags aus der Schulter bei Akkorden. Chopin, der Begründer der sog. französischen Technik, verlangte, wie mir Pugno und Frau Viardôt auf das bestimmteste versicherten, einen *leichten*, d. h. in der Schwebe gehaltenen Arm und ließ die Aktivität des lockeren Oberarms nur insofern gelten, als dieser die Hand vor den Tasten hin und her zu führen hat. Die besten, schon von Chopin empfohlenen Vorübungen für Passagen sind solche mit sog. gehaltenen Fingern; d. h. man lege die Hand auf fünf Tasten, derart, daß die Finger in guter Haltung die Tasten nur berühren, ohne sie hinunterzudrücken, und versuche dann bei *ganz lockerem* Handgelenk die einzelnen Tasten mit den betreffenden Fingern anzuschlagen, ohne daß sich die übrigen rühren dürfen. Zur Kontrolle der absoluten Lockerkeit ist währenddessen das Handgelenk mäßig, aber von der Tätigkeit der Finger ganz unabhängig, auf und ab zu bewegen. Wer diese zunächst ziemlich schwierigen und eine starke Konzentration erfordernden Uebungen nicht vollständig beherrscht, wird nie imstande sein, Chopinsche Passagen in der richtigen Weise zu spielen.

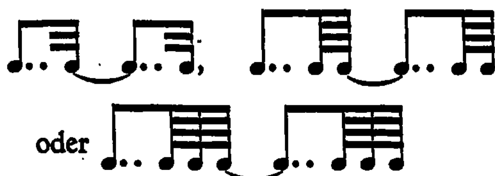
Bei den vielen gesangvoll vorzutragenden Melodien setzt ein Fingerdruck-Spiel ein. Die Finger bewegen — *bei stets leichtem Arm* — die *vorher schon berührten* Tasten kurz und energisch auf den Grund und lassen dann sofort mit dem Drucke nach, damit der nächstanschlagende Finger nicht durch den noch anhaltenden Druck des vorhergehenden in seiner Freiheit und Beweglichkeit behindert ist.

Man achte bei diesen Uebungen auf ein strenges Legato, auf das Chopin das größte Gewicht legte, und das man dadurch erzielt, daß man den einen Finger genau in dem Momente hebt, wenn der nächstanschlagende *den Grund der Taste erreicht* hat. Bei Spannungen und weiten Arpeggien muß man darauf sehen, daß die Hand vom Arm aus richtig geführt wird, nämlich so, daß das Handgelenk immer hinter, und der anschlagende Finger über den anzuschlagenden Tasten steht. Um dies zu erlernen, ließ Chopin seine beiden Etuden C dur Op. 10 1 und Es dur Op. 10, 11 üben, zugleich um zu beweisen, daß solche weitgriffigen Stücke auch von Spielern mit kleinen Händen sehr wohl ausgeführt werden können, wenn es nur richtig angefangen wird. Erst wenn ein vollkommenes Legato erzielt war, durften Chopins Schüler das perlende Spiel, „jeu perlé", versuchen, das ja auch einen Hauptbestandteil der Chopin-Technik bildet. Um eine Passage „perlen" zu lassen, sind bekanntlich die einzelnen Finger nach kräftigerem Anschlag *schnellstens wieder zu heben*; man wird aber erst dann eine Passage wirklich perlend spielen können, wenn man sie vorher als Vorstudie streng legato geübt hat und dann nur noch auf das schnelle Heben der Finger zu achten braucht. In diesen wenigen Regeln ist im Grunde genommen das ganze Gesetz und die Propheten der Chopin-Technik enthalten, wenn auch deren Befolgung sehr viel schwerer ist, als man sich träumen läßt.

Chopin ließ seine Schüler zunächst verschiedenartige Fünffinger-Uebungen vornehmen, wie man sie heute in fast allen Studienwerken findet, und ging erst dann, wenn an diesen die genannten Anschlagsarten, zu denen noch Finger- und Handgelenk-Stakkato kommt, fehlerfrei und sicher ausgeführt werden konnten, zum Tonleiter- und Arpeggienspiel über. Hierbei legte er das größte Gewicht auf strenges Legato — das moderne Non legato kommt bei Chopin kaum je in Frage — und einen deutlichen Unterschied zwischen pp, p, mf und f;

forte und fortissimo ließ er erst üben, und zwar mit *nur ganz leicht* fixiertem Handgelenk, wenn die Finger allmählich die dazu nötige Kraft gewonnen hatten.

Nichts war Chopin verhaßter als ein klanglich forciertes Spiel oder gar das Hervorstechen einzelner akzentuierter Töne, wie man es heute so oft hört. Die wichtige Forderung einer richtigen, maßvollen Akzentuierung dagegen wurde dadurch erreicht, daß die Schüler beim Tonleiter-, Arpeggien- und Passagenspiel von Anfang an darauf achten mußten, jede erste Note von Sechzehntelgruppen bzw. Triolen leicht hervorzuheben. Zu diesem Zwecke empfahl Chopin, rhythmisch zu üben, und zwar je nachdem:



In derselben Weise ließ er auch, wo es irgend angängig war, Passagen etc. in seinen Werken studieren. Als Mathias Chopin dessen Es dur-Polonaise Op. 22 vorspielte, verlangte der Meister, unzufrieden mit der zu wenig akzentuierten Wiedergabe des Schlußteiles, ein wochenlanges Studium der ganzen Stelle nach dem Rhythmus , da dies nicht nur der Solidität, sondern auch der Sicherheit, Schnelligkeit und der Legato-Ausführung zugute käme. Von dem eklatanten Nutzen dieser Vorschrift kann man sich jederzeit überzeugen, wenn man danach Chopinsche Werke studiert, wie z. B. die f moll-Etude Op. 25,2 oder die Passagenteile der Walzer Op. 42 und Op. 64,2.

Seine Melodien wollte Chopin durchaus *gesangmäßig* vorgetragen haben, d. h. mit möglichster Nachahmung der Art, wie ein Sänger oder eine Sängerin — und zwar der italienischen Schule — die betreffende Stelle singen würde, nicht aber etwa „déclamé“, also mit deklamatorischer Breite und Eindringlichkeit. Seinen Schülern riet er häufigen Besuch der italienischen Oper und aufmerksames Beobachten der Vortragsweise guter Sänger, um daraus für „die Kunst des Gesanges auf dem Klavier“ Nutzen zu ziehen. Die hier maßgebende Frau Viardôt machte mich auch noch besonders darauf aufmerksam, daß die Chopinschen Melodien im Gegensatz zu denen anderer Komponisten fast durchweg so konzipiert seien, daß man glauben könne, der Meister habe dabei stets die vokale Sangbarkeit im Auge gehabt. Diese letztere aber hat sich, das Urteil Frau Viardôts bestätigend, glänzend erwiesen durch die nur aus Chopinschen Melodien bestehende Oper Orefices Die Hauptbedingungen für den gesangmäßigen Vortrag einer Chopinschen Melodie sind ein vollendetes Legato und dann besonders eine richtige, sinngemäße Betonung. Um diese zu erreichen, hat man zunächst darauf zu achten, die guten Taktteile hervor- und die schlechten zurücktreten zu lassen. Oft ist es nützlich, nach Chopins Beispiel einer Melodie passende Worte unterzulegen, um dadurch die entsprechende Betonung besser herauszubekommen. Die beim Gesang unwillkürliche oder unvermeidliche Dehnung einzelner Töne ist auch auf dem Klavier dezent nachzuahmen. Einfache Melodien sind bei Chopin auch durchaus einfach zu spielen — hiergegen wird sehr gesündigt —, bei emphatischen oder leidenschaftlichen Stellen, die einen etwas freieren Vortrag verlangen, tut man gut, jede Hand lange allein zu üben, damit beim Zusammenspiel die Begleitung sich der singenden Stimme in der ungezwungensten Weise anpassen kann. Die Begleitung ist stets in das richtige, untergeordnete Verhältnis zur Tonstärke der Melodie zu bringen, maßgebend ist natürlich die letztere; sehr oft ist zu bemerken, aber doch sehr verkehrt, daß ein Spieler die Begleitung zu voll, zu massig spielt und dann genötigt ist, die Melodie in einem Grade darüber zu heben, der zu ihrem Charakter nicht mehr paßt — davor wolle man sich in erster Linie hüten.

(Schluß folgt.)

Philidor / Von Bertha Witt

Zum 200. Geburtstag, 7. September 1926

Der Name Philidor hatte in der alten Musik weite Verbreitung und guten Klang. Eine verzweigte Musikerfamilie wie Bach, ihre Leistungen und Bedeutung jedoch von der Entwicklung der Musik gänzlich aufgenommen und überholt. Daß ein André Danican-Philidor 1725 die Concerts spirituels in Paris ins Leben rief und damit den Grundstein zu unserm ganzen modernen Konzertleben legte, ist eins der Verdienste dieser Familie. Der bedeutendste unter ihnen aber war François André Danican-Philidor, dessen wir uns heute erinnern. Bedeutend für die Entwicklung der Oper, bemerkenswert als Musiker und musikalischer Neuerer, interessant als Mensch seines eigentümlichen Lebenslaufens wegen, der sich zwischen Tonkunst und Schachkunst bewegt. Man hat in seiner Musik mehr deutsche Grundlagen vermutet als französische, obgleich seine Werke, als sie ausschlaggebend geworden waren, durchaus als französisch zu bezeichnen sind, denn ihre Beziehungen zur Komischen Oper, dem den Franzosen ureigenen Gebiet, zur klassisch-dramatischen Richtung, sind im besten Sinne französisch. Philidor schloß gewissermaßen da an, wo diese Richtung einen Endpunkt erreicht hatte und im Begriff war, in Gemessenheit und Pathos der musikalischen Linie zu erstarren. „Ein Buffokomponist, Schachspieler, Weltmann befreit die französische Deklamation ihres Pathos und gibt dem Gesange die Kraft und Baulichkeit, die die Tänze seiner Heimat längst besaßen“, sagt Oskar Bie, — also mit anderen Worten: die eigentliche französische Oper, also die der neueren Zeit tut ihre ersten zaghaften und doch schon entscheidenden Schritte.

Philidor dachte nach dem ersten Mißerfolg, den er erlitt, eigentlich gar nicht mehr an die Musik; seine Bedeutung als Schachspieler — er war der erste seiner Zeit — war auch derartig, daß sie ihn ganz in Anspruch nahm. Musikalische Studien hatte er bei Campra gemacht, er spekulierte auf die Stelle des Obermusikintendanten in Paris und schrieb dafür, 19 jährig, ein Laude Jerusalem; aber er bekam die Stelle nicht, da der Königin seine Musik nicht gefiel. Darauf 15 Jahre Musikpause, die Muse muß ihn anfangs doch wohl zu wenig berührt haben, da er ihr so lange den Rücken kehrte. Als Schachspieler bereiste er Europa, und dabei soll er auch nach Berlin gekommen und dort beim Anhören der Werke großer, deutscher Meister aufs neue, und zwar jetzt entscheidend, von der Musik ergriffen worden sein. Unter diesen Eindrücken bildete sich sein Musiktalent aus. Sicher ist wohl vor allem Händels Einfluß auf ihn, der ihm zweifellos in England entgegentrat. 1759 trat er in Paris ganz plötzlich wieder als Komponist hervor und errang sofort einen durchschlagenden Erfolg, der ihn für Jahrzehnte zum bedeutendsten Vertreter der Komischen Oper machte. Mit Monsigny und Duni beherrschte er das Gebiet, bis alle drei endlich von Grétry in den Hintergrund gedrängt wurden.



François André Danican-Philidor

Unter der großen Anzahl zum Teil einaktiger Opern, die Philidor in zwar zweimal durch einen längeren Aufenthalt in England unterbrochener Reihenfolge schrieb, ragen vor allem „La maréchal ferrant" (1761) der „Tom Jones" (1765) und „Ernelinde" (1767), diese als Große Oper sein bedeutendstes Werk, hervor; sie hatte freilich den typischen Mißerfolg der Premiere, aber ihre Großartigkeit läßt sich daraus ermessen, daß sich noch César Franck für die Herausgabe eines Neudruckes dieses Werkes interessierte. Philidor war übrigens der erste Komponist, der, gelegentlich der Aufführung seiner „Le sorcier" 1764, vom Pariser Publikum herausgerufen wurde.

„Ernelinde" war dasjenige Werk, welches, wie Bie sagt, für die Gestaltung der endgültigen Form der Oper fruchtbar werden sollte. „Die italienische, gemessene Arie tritt in die Oper ein, die Rezitative parlando mit präzisen Harmonien, Lieder von beweglicher Schönheit, merkwürdige Männerensembles als Schwurchöre, spielende Duette, Finales von Händelscher Schlagkraft, seelenvolle Soli, eine Meisterarbeit in der Stimmführung . . ." Daß die Oper ein langsam sich entwickelndes Kulturgebilde ist, an dem viele Köpfe entscheidend mitgewirkt haben, erkennt man erst, wenn man diese Entwicklung genauer übersieht; an dem fertigen Ganzen läßt sich nur wenig nachrechnen, wie weit die bildenden Einflüsse zurückreichen. Als Philidor im „Tom Jones" mit einem a cappella-Quartett hervortrat, wurde es als eine unerhörte Neuerung empfunden. Zuweilen empfand man, daß in seiner Musik Gelehrsamkeit steckte, weil er es eben ernst mit dieser Kunst nahm, ernst mit dem instrumentalen Teil, in dem sich so viel für damalige Zeit Fortschrittliches bringen ließ. Der Ausarbeitung der Begleitung hat er gern auf Kosten der Singstimme größte Aufmerksamkeit zugewandt; er sah bereits, daß man im Orchester über eine Sprache verfügte, mit der sich — wieder ein rein französicher Zug — unendlich viel ausdrücken ließ. Die Lust zum Malen in der Musik wurde durch ihn entwickelt — Glockengeläut, Schmiedegehämmer, das Zuschlagen der Weinfässer, wußte er mit einem gewissen handgreiflichen Humor wiederzugeben, und so den leichten, anmutigen, beweglichen Charakter der Tonsprache fortzuentwickeln. So hat er Wege gebahnt oder doch vorweggeahnt, auf denen andere, Grétry vor allem, der Meister der Komischen Oper, fortschritten; interessiert er selbst uns auch nicht mehr, so ist er doch ein wichtiges Glied in der Kette, die die Entwicklung der Oper darstellt. Er starb 1795.

*

R. Strauß' Briefwechsel mit H. v. Hofmannsthal

(1926 bei Paul Zsolnay)

Von Dr. RICHARD ROSENBERG (Frankfurt a. M.)

„Gescholten viel", auch viel bewundert wird die künstlerische „Ehe" zwischen den beiden Männern in der Fachkritik. Noch fehlt die Distanz, um bleibendes Urteil zu fällen. Aber dieser von Franz Strauß, dem Sohne des Musikers, herausgegebene Briefwechsel bringt manche Aufhellung und ist als bedeutendes Dokument der Zusammenarbeit von Textdichter und Komponist schon von überpersönlichem Interesse.

Zum Allgemeinen: Hier erhalten wir interessanteste Aufschlüsse über die Art, wie sich das komplizierte Gebilde „Oper" allmählich herauskristallisiert. Daß der Komponist nicht den Text „mit Haut und Haaren verschluckt", sondern seiner Individualität und namentlich seiner musikalischen Formgebung gemäß umgestaltet, wissen wir bereits von Mozart. Aber was wir davon wissen, ist spärlich. Jetzt schauen wir etwas tiefer in die Werkstatt, sehen die gemeinsame Arbeit werden und wachsen in wechselndem Befruchten des Musikers durch den Dichter und des Dichters durch den Musiker. Hier springt ein Funke auf, der nicht zündet, dort einer, der Licht verbreitet; manche Anregung versandet, bleibt ohne Resonanz; warum? möchte man fragen — aber dies bleibt immer Geheimnis. Wo nicht wie bei Wagner Dichtung und Musik dem Schöpferdrange *eines* Menschen entspringen, ist die Geburt einer lebensfähigen Oper fast ein noch größeres Wunder: zwei wesensverschiedene Menschen sollen eine Einheit schaffen! Ohne diese Einheit hilft die genialste Musik nicht über den Riß hinweg; wir haben genügend Beispiele dafür in der Opernliteratur. Von den Werken, die wir der gemeinsamen Arbeit von R. Strauß und H. v. Hofmannsthal verdanken, erfüllt eigentlich nur eines vollkommen die Voraussetzungen, die einen *dauernden* Erfolg verbürgen, und dieses Werk steht auch im Mittelpunkte des ganzen Briefwechsels: der *Rosenkavalier*. Was ihm vorausging: die düster umschattete Welt der „Elektra", und was ihm folgte: „Ariadne auf Naxos", die trotz aller musikalischen Schönheiten und wiederholter Umarbeitungen nur sporadisch auf dem Spielplan auftretende und die bereits verschwundene „Frau ohne Schatten": nichts davon weist alle jene, im einzelnen undefinierbare Komponenten auf, die den reinen Einklang ergeben. Gewiß hat auch der „Rosenkavalier" einige leicht aufzeigbare Mängel, aber er ist im ganzen ein vorzügliches Libretto, und seine Musik gibt alles, was Strauß zu geben hat, in reicher Fülle. Die weitverzweigte Symbolik der „Frau ohne Schatten", schon rein dramatisch

bedenklich, löste nicht alle die höchsten Kräfte des Musikers, dem das Metaphysische überhaupt ferner liegt als das Diesseitige; die „Ariadne“ leidet an der artistischen Verbindung mit Molières „Bürger als Edelmann“, und die „Elektra“, grandios konzipiert, ist in ihrer lichtlosen Größe zu wenig kontrastreich.

Und damit zum Besonderen: Aus dem Briefwechsel enthüllt sich uns in großer Deutlichkeit Menschliches, das wiederum ins Künstlerische hinübergreift. Wie bezeichnend ist es etwa für Strauß, wenn er bei der Arbeit an der „Josephslegende“ schreibt:

„Joseph geht nicht so schnell, als ich dachte. Der keusche Joseph selbst liegt mir nicht recht, und was mich mopst, dazu, finde ich schwer Musik. So ein Joseph, der Gott sucht — dazu muß ich mich höllisch zwingen. Na, vielleicht liegt in irgend einem atavistischen Schnörkel in mir noch eine fromme Melodie für den braven Joseph.“

Die Antithese „Mahler-Strauß“ wird hier ganz deutlich. Die Antithese „Hofmannsthal-Strauß“ aber, zugleich Gefahr wie Ergänzung, durchzieht den gesamten Gedankenaustausch. Der feinere Dichter verbindet sich mit dem vitaleren, fester zupackenden Musiker, der ein „Lächeln“ des Publikums beim „Rosenkavalier“ durch ein „Lachen“ ersetzt wissen will, das „Heitere“ durch das „Komische“, dem manches zu „zahm“ erscheint, und der auch gelegentlich seinem Mitarbeiter Librettovorschläge macht, vor denen dieser entsetzt zurückweicht. Was in den sprachlich außerordentlich gepflegten Hofmannsthalschen Briefen inhaltlich auffällt, ist die Fülle von Anregungen und eine fast weibliche Anpassungsfähigkeit an die Eigenart des Tondichters, das intuitive Herausspüren dessen, worauf es bei der Musik ankommt, insbesondere bei der Straußschen Musik. Menschlich außerordentlich sympathisch das bescheidene Zurücktreten des Librettisten vor dem Tonsetzer; künstlerisch von wesentlicher Bedeutung das sorgfältige Ausarbeiten der kleinsten Nüance, die peinlichste Gewissenhaftigkeit, der nichts nebensächlich erscheint. Vielleicht mag der Tadel, der den „Aestheten“ Hofmannsthal treffen will, nicht ganz unberechtigt sein; aber wo, so muß man fragen, lebt heute ein Dichter, der wie dieser sich in die tönende Kunst einfühlt, der mit hoher sprachlicher Kultur sein Libretto gestaltet und bei aller Unterordnung doch etwas Wertvolles, Geschlossenes schafft? Daß Strauß selbst, wo er seinen Text macht, nicht im entferntesten an Hofmannsthal heranreicht, beweist nicht nur sein dramatischer Erstling „Guntram“, sondern erst in jüngster Zeit und weit mehr noch das „Intermezzo“. Das „Intermezzo“ ist der stärkste Beweis für die Ueberlegenheit des Dichters Hofmannsthal über Strauß, dem Librettisten; selbst das schwächste Werk aus der gemeinsamen Werkstatt wird die erfindungsarme „bürgerliche Komödie“ überdauern.

•

Deutsche Festspiele in Weimar

Der „Bayreuther Bund der deutschen Jugend“, welcher Veranstalter dieser „Deutschen Festspiele“ ist, darf das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, eine schon vom Bayreuther Meister selbst angeregte Idee in die Tat umgesetzt zu haben. Es ist bekannt, daß Richard Wagner in einem Rundschreiben an seine Patrone betonte, daß die Aufführung eigener Werke nur die erste Etappe seines Programms sei. Musteraufführungen unserer deutschen Klassiker wären dagegen das eigentliche Endziel. Unter ihnen nennt der Meister selbst an erster Stelle Carl Maria von Weber. Wir wissen, in welcher hervorragenden Weise sich Wagner für diesen deutschesten unserer Romantiker eingesetzt hat, seine Rede am Grabe Webers spiegelt die selten kongeniale Berührung von zwei unserer bedeutendsten Musiker wieder.

War es unter diesen Umständen wirklich so schwierig, für die neugeschaffenen „Deutschen Festspiele“ den rechten Mann zu finden? Man sollte meinen, daß Zweifel über die Wahl des Komponisten gerade im Weber-Jubiläumsjahr gar nicht hätten aufkommen können. Ist es nötig, noch darauf hinzuweisen, welche glänzenden, ja außerordentlichen Regieaufgaben im „Oberon“, der „Euryanthe“ und „Abu Hassan“ vorhanden gewesen wären. Eine Fülle von Stoff hätte vorgelegen, um Regie und musikalischer Leitung Gelegenheit zu geben, ihr Bestes zu zeigen. Somit war es ein ganz bedenklicher Fehlgriff, für die ersten Festspiele ausgerechnet Siegfried Wagner zu wählen, denn eine so große Idee wie diese erfordert eine ganz breite propagandistische Basis, die aber bei Siegfried Wagner nicht vorhanden ist. Der außerordentlich schlechte Besuch der Veranstaltungen bewies denn auch zur Evidenz, daß der Widerhall nach außen hin vollständig fehlte. Anscheinend ist Siegfried Wagner hier das Opfer eines Freundeskreises geworden, der ihm durch törichte Lobübertreibungen nur schadet und ihm vor allen Dingen die unerläßliche Selbstkritik raubt.

Ueber den Inhalt der beiden Werke glaube ich mich kurz fassen zu können, sie sind mehrfach sowohl nach der Uraufführung als auch bei Gelegenheit von Repertoireaufführungen deutscher Bühnen in diesen Spalten intensiven Besprechungen unterzogen worden. Unter der reichhaltigen Produktion Siegfrieds nimmt jedenfalls der zuerst aufgeführte „Bärenhäuter“ durchaus die erste Stellung ein. Freilich der Eindruck mangelnder Originalität bleibt auch hier vorherrschend, dafür besitzt aber das Textbuch den Vorzug, sich von dem schlimmen Erlösungsballast und dem gespreizten Pathos des gleichfalls zur Aufführung gelangenden „Sternengebot“ erfreulich freizuhalten. Einfach, natürlich, harmlos-heiter, rollt sich hier alles ab, den gemütvoll-volkstümlichen Ton trifft Siegfried ganz ausgezeichnet, geschickter Aufbau in Volksszenen und sichere Hand in der Orchestrierung sind in großen Zügen die Positiva des Werkes.

Die Aufführung war durchaus erstklassig, die Mitwirkung zahlreicher Bayreuther Kräfte garantierte von vornherein ein besonderes Niveau. An der Spitze stand die über jedes Lob erhabene Orchesterleitung Franz *von Hoesslins*, der den einfachen Ton der Volksoper glücklich trifft, ein trefflicher Beherrscher der Partitur ist und jede Feinheit herauszuholen versteht. Durchaus erstklassig war Fritz *Wolff* (Hans), Heinrich *Schultz* (Teufel), Josef *Correck* (Fremder), die sämtlich ideale Gipfelleistungen boten. In einigem Abstand folgten Priska *Aich* (Luise), die gesanglich nicht voll ausgeglichen war und Alfred *Kase* (Bürgermeister), dessen überrobuste Tongebung störte. Die von A. *Spring* geführte Regie kam über ein mittleres Routinemaß nicht hinaus, Chor und Orchester boten in Weimar selten gehörte Spitzenleistungen.

Das dramatisch völlig verfehlte, musikalisch leider ganz unter väterlichem Einfluß stehende „Sternengebot“ dirigierte Karl *Elmendorff* ganz prachtvoll. Staunenswert, wie dieser eminente Musiker die häufige Schmalzigkeit der Melodik ganz aufs Einfache, Harmlose abstellt. Hand in Hand damit geht eine präzise Diktion und sichere Beherrschung der Partitur. Die beiden Hauptrollen lagen bei Hilde *Sinneck* (Agnes) und A. M. *Topitz* (Helfferich) durchaus in besten Händen, letzterer hätte vielleicht schauspielerisch etwas mehr geben können. Ganz ausgezeichnet und weitaus die beste Leistung des Abends war Josef *Correcks* Adalbert, bei ihm verschmelzen edle Tongebung und vollendetes Spiel zu seltener Einheit. Daß Franz *Egénieffs* Conrad und Eduard *Habichs* Kurzbold erstrangige Leistungen werden würden, war bei dem großen Ruf der beiden Künstler vorauszusehen. Inge *Sarauw* fiel durch ihre gespreizte hochdramatische Geste stark ab. In kleineren Rollen konnten Livia *Schmidt* (Bertha), Priska *Aich* (Julia), Elli *Sendler* (Seherin) und Hans *Beer* (Heinz) durch-

aus überzeugen. Die Regie des Alexander *Spring* hatte diesmal mehr Glück und vermochte sogar im ersten und dritten Akt ausgezeichnete Wirkungen hervorzurufen. Ganz besonderes Lob verdienten wieder Chor und Orchester.

Der Schauspielteil des Festspielprogramms wurde mit *Lienhards* „Münchhausen“ und *Wolzogens* „Longinus“ bestritten. Die IX. Sinfonie unter überlegener und packend disponierter Leitung von Ernst *Praetorius* mit den Solisten Hilde Sinneck, Elli Sendler, A. M. Topitz und Alfred Kase, unter Mitwirkung des Leipziger Riedelvereins und des Neuen Leipziger Männergesangvereins wurde zur Erinnerung an das 50jährige Bestehen des Festspielhauses aufgeführt und bildete einen glanzvollen Abschluß der Festspiele mit wirklich festlichem Aufschwung. Als einzige Veranstaltung war dieses Konzert völlig ausverkauft, ein schlagender Beweis dafür, daß es bei den „Deutschen Festspielen“ nur darauf ankommt, große Namen und Werke zu bieten, die des Interesses breiter Publikumsschichten sicher sind.

Walter M. Gensel.

*

Internationale Musiktage in Bad Homburg v. d. H.
Holländische Musik

In Deutschland war bisher von holländischer Musik nur wenig bekannt geworden, jedenfalls nicht im Zusammenhang, nicht in einheitlicher Folge: es muß deshalb mit doppelter Freude und Genugtuung begrüßt werden, daß *die Kurverwaltung des Bades Homburg* im Rahmen ihrer im vorigen Jahr begonnenen *„Internationalen Musiktage“* dem deutschen und englischen Musikfeste des vorjährigen Sommers ein *holländisches Musikfest* folgen ließ.

Äußere Umstände verhinderten leider die Aufführung großer Orchesterwerke, indessen bestätigten drei Kammermusikkonzerte, in deren letztem auch das vokale Element kräftig betont hervortrat, das Bild der derzeitigen musikalischen Kultur dieses Landes, die besonders auf reproduktivem Gebiet mit aller Achtung und Anerkennung genannt werden muß, in produktiver Hinsicht jedoch nationale Eigenart und Selbständigkeit vermissen läßt. Um so mehr machen sich in der holländischen Musik fremde Einflüsse geltend, bei älteren Komponisten (G. H. v. Brucken-Fock und Dirk Schäfer) die deutsche Romantik, bei jüngeren Tonsetzern (Emile Enthoven und Alex Voormolen) der französische Impressionismus, während die allerneuesten Komponisten (Willem Pijper und Karel Mengelberg) jener Richtung huldigen, die man mit ihren unleugbaren Vorzügen, aber auch mit ihren grassen Auswüchsen mit dem Schlagwort „Atonalismus“ begreift. Als Salonmusik wenig erfreulicher Art ist die Serenade für Streicher und Klavier des jungen Bernard Wagenaar abzulehnen; recht zwiespältigen Eindruck hinterließ ein Streich-Quartett von B. von den Sigtenhorst-Meyer, in dem vier biblische Bilder durch geschickte, aber oberflächliche Verwendung von alten Kirchentonarten und gregorianischen Melodien — eine Art von Programm-Musik gleichsam — musikalisch wiedergegeben werden sollen. *Jan Ingenhoven,* ein in Deutschland bereits wohlbekannter Name, verkörperte in seinem Schaffen die Stil-Entwicklung der letzten Jahrzehnte, ohne sich jedoch zu einer inneren Geschlossenheit emporarbeiten und durchringen zu können; immerhin durfte er als einziger anwesender holländischer Komponist reichen Beifall, auch für seine Kollegen, entgegennehmen.

Durchaus lobenswert war die künstlerische Wiedergabe aller aufgeführten Werke: ein unbestreitbares Verdienst des um das Homburger Musikleben treu besorgten Kapellmeisters Dr. *Julius Maurer.* Aus der großen Reihe der mitwirkenden Künstler sei die ausgezeichnete Sopranistin Mintje Lanprecht van Lammen aus Frankfurt und der dortige Dessoffsche Frauenchor besonders hervorgehoben, welch letzterer am dritten Abend auch einige geistliche Gesänge altniederländischer Meister in mustergültiger Weise zu Gehör brachte. An instrumentalen Kräften hatten sich in den Dienst der guten Sache gestellt der Frankfurter Pianist E. J. Kahn, das Prisca-Quartett aus Köln und vor allem das Kurorchester mit seinen, teilweise auch solistisch bedeutungsvoll hervortretenden Kräften. Ihnen insgesamt sei für das schöne Fest herzlichst gedankt, nicht zum mindesten auch der *Kurverwaltung* selbst, die mit der Veranstaltung dieser *„Internationalen Musiktage“* ein vorbildliches Streben auf künstlerischem Gebiete beweist.

August Richard (Heilbronn).

*

VIII. Sängerbundesfest zu Feldkirch

(7.—9. August)

Noch immer herrscht im großen Musikpublikum ein gewisses Vorurteil gegen Sängerfeste. Der Konzertbesucher fürchtet die Liedertafelei, und der sangeslustige Dilettant besucht eigentlich seltener Konzerte nicht vokalen Charakters: aus diesem ungesunden Mißverhältnis ergibt sich jenes Vorurteil gegenüber auch solchen Sängerfesten, die, schon von kulturpolitischen Gesichtspunkten aus doch auch von der allgemeinen Fachpresse liebevoller als bisher gewürdigt werden sollten. Solche Gedanken hat das schöne Sängerbundesfest in Feldkirch in mir wachgerufen. Hier an der Grenzscheide der österreichischen, schweizerischen und deutschen Lande, hier, wo ja von alters her eigentlich schwäbisches Volkstum wurzelt, muß das erste nach dem großen Ringen veranstaltete Sängerfest eine weit mehr als lokale Bedeutung gewinnen. Und in der Tat gestaltete sich denn zumal der trotz allen Regens in lauterste Heiterkeit getauchte Festsonntag, der 8. August, den ich miterleben konnte, zu einer Kulturweihe im schönsten Sinne dieses grade heute so oft mißbrauchten Begriffes. Es war ein gar leidenschaftlicher Sängerwettstreit, der da am Samstagnachmittag (7. August) und in aller Herrgottsfrühe des Sonntags in der neuen, erst im Rohbau fertiggestellten Volkshalle abgehalten wurde, von einer Intensität und echten Musizierfreudigkeit belebt, wie man sie manchen Berufsmusikanten zuweilen wünschen möchte. Kein Wunder daher, daß der österreichische Schieds- und Preisrichter Professor *Victor Keldorfer* (Wien) am Schluß des großen Nachmittagskonzerts voll ungekünstelter Freude feststellen konnte, wie geradezu ans Unglaubliche grenzende, günstige Allgemeinresultate erzielt worden waren. Wurden *doch sämtliche mitwirkende 48 Sängervereine preisgekrönt,* und brauchte doch auch nicht eine einzige Leistung der dritten, also untersten Rangklasse zugezählt werden. Dabei handelte es sich fast ausschließlich um Liederhallen und Gesangsvereine aus kleinen und kleinsten Städten. Es sei erwähnt, daß die überhaupt beste Leistung der Gesangverein von Wangen im Allgäu aufzuweisen hatte; denn es sangen natürlich nicht etwa bloß vorarlbergische Vereine mit, sondern auch eine stattliche Reihe von Gastvereinen aus dem nahen Schwabenlande und aus der Schweiz. Darum gesellten sich auch dem österreichischen je ein reichsdeutscher Schiedsrichter, Musikdirektor Wilhelm *Nagel,* Bundesmeister des Schwäbischen Sängerbundes in Eßlingen, und als Schweizer „Scharfrichter“ (wie sich der humorvolle Wiener selbst bezeichnete) Professor Hans *Frey,* Musikdirektor am St. Gallischkantonalen Lehrerseminar in St. Gallen. Freilich mußte Professor Keldorfer, wenn auch humorvoll verbrämt, zwei Hauptfehler rügen, die bei allem ausgezeichneten technischen Gesamtniveau des Singens doch festgestellt werden mußten: einmal das geringe seelische Verhältnis der Singenden zu den Texten ihrer Gesänge und zum anderen Male das scheinbar nicht unabsichtliche Vorbeigehen an den doch so unerschöpflich reichen heimischen Volksliederschätzen, zugunsten von Chören, die oft den Charakter der Liedertafel nicht verleugnen. Es ist

dabei vielleicht für manchen Leser überraschend, wenn ich berichte, daß diese Stelle in der Ansprache Keldorfers nicht etwa mit Murren, sondern mit lautem Beifall begrüßt wurde, ein schönes Zeichen, daß es wohl durchaus nicht immer im Sinne der Sangesbrüder ist, wenn ihr Herr Dirigent solche verstaubten Chöre noch immer pflegt! . . . Im einzelnen wiesen die eigentlichen Musikprogramme einen derartigen „Gabenreichtum" auf, daß schließlich einfach ein Großteil davon — gestrichen werden mußte, so daß wir bei dem Hauptkonzerte eigentlich außer der (übrigens um das Heil Dir im Siegerkranz verkürzten) Weberschen Jubelouvertüre nur die große, teilweise leider auch etwas „liedertäfelige" Chorkantate „*Columbus*" von Heinrich Zöllner hörten. Als Solistin bewährte sich u. a. Frau Geray-Scheel aus Stuttgart als treffliche, musikalische Gestalterin. . . In zwei Jahren wird übrigens zu Wien anläßlich des hundertsten Todestages Franz Schuberts ein großes Deutsches Sängerfest stattfinden, zu dem Professor Keldorfer seine Vorarlberger Freunde aufs herzlichste einlud . . . Alle Teilnehmer, die so zahlreich erschienen waren, von diesem Feldkircher Musikfeste das schöne Bewußtsein mit heimgetragen haben, daß es noch eine großdeutsche Kulturgemeinschaft gibt, aber weit, weit ab- und jenseits von allem verblendeten Parteihadern.

Dr. *Artur Neisser*.

MUSIKBRIEFE

Oldenburg i. O. In letzter Stunde bewilligte der Oldenburgische Landtag den Theaterzuschuß, der die Fortführung der Oper gewährleistet. Welch hohe Stufe künstlerischer Leistungsfähigkeit die Oper erreicht hatte, bewiesen die Aufführungen von Wagners „Tristan und Isolde" und „Parsifal". Der Schwerpunkt der weihevollen „Parsifal"-Aufführung lag in der musikalischen Leitung Werner Ladwigs, der alle Mitwirkenden durch die Glut seines eigenen Mitfühlens anfeuerte und mitriß. Walter Giskes schuf eine Bühnenarchitektur, die in Farbe und Raumgefühl von großartiger Bildkraft erfüllt war. Die wundervollen Weiten des Gralstempels und die Darstellung der Wandeldekoration durch Lichtübertragung stellten Lösungen letzter Möglichkeiten dar. Willy Schweppe dirigierte „Tristan und Isolde" in großzügiger, dramatischer Plastik und wirksamer Akzentsetzung, ohne dabei den Atem der Musik in dem blühenden Flusse zu unterbinden. Neben diesen Aufführungen fiel eine in farblosem Repertoirstil heruntergespielte Einstudierung der „Verkauften Braut" von Smetana bedenklich ab. Die kommende Spielzeit wird auf die große Oper verzichten müssen, da die finanzielle Notlage des Theaters gebieterisch Einschränkungen verlangt. Der Gagenetat der Oper ist um 92000 Mk. vermindert worden. — Die Sinfoniekonzerte unter Werner Ladwig schlossen mit einer wunderbar gesteigerten Aufführung der 9. Sinfonie Beethovens. Die Ausgrabung der „Faustszenen" Schumanns durch Ladwig erwies die Lebensfähigkeit dieser romantischen Stimmungspracht. Das Kammerkonzert in D dur für Flöte, Violine und Orchester von Tscherepnin fesselte durch die freie horizontale Stimmführung und die straffe Formgebundenheit, wobei die chorische Besetzung des Streichkörpers den inneren Ausgleich ermöglichte. In den Solopartien zeichneten sich die temperamentvolle Geigerin Else Popp (Basel) und der kultivierte Soloflötist des Landesorchesters Albert Kühling aus. Der von Dr. Otto Wissig geleitete Bach-Verein brachte unter Mitwirkung namhafter Solisten eine gelungene Aufführung der „Johannespassion" heraus.

Friedrich W. Herzog.

*

Wildbad. Das XII. Sinfoniekonzert des staatlichen Kurorchesters fand am Sonntag, den 1. August ds. Js., nachmittags 4 Uhr, als Beethoven-Feier in der Trinkhalle des Bades statt. Die Ausführenden waren: Das verstärkte staatliche Kurorchester — der Männer- und Frauenchor des Vereins Liederkranz aus Heilbronn (Chormeister Max Zipperer) und das Soloquartett: Hedwig Kohn-Cantz (Sopran), Else Rypinski (Alt), Hermann Ackermann (Tenor), von Wiestinghausen (Bariton), Leitung: Hermann Eschrich. Sämtliche Mitwirkende gaben unter der umsichtigen Leitung Eschrichs ihr Bestes. Insbesondere das Kurorchester und der Heilbronner Chor hielten sich vortrefflich. Die Aufführung litt unter der durch die Raumverhältnisse im Freien bedingten schlechten Akustik. Trotzdem hinterließ sie bei den zahlreichen Zuhörern einen vorzüglichen Eindruck. Eingeleitet wurde die Beethoven-Feier durch ein Orchester-Vorspiel „An mein deutsches Land" von Hermann Zilcher. Warum zu dieser Beethoven-Feier diesen (nicht einmal besonders glücklichen) Zilcher mit der Nationalhymne, die zudem vom Chor mitgesungen wurde? Das muß vom künstlerischen Standpunkt aus als bedauernswerte Geschmacklosigkeit gerügt werden. (So etwas geht bei einer Feier des Krieger- und Militärvereins, aber nicht bei einer Beethoven-Feier.)

W.

*

Zoppot (Waldoper). In den Tagen vom 25. Juli bis 3. August versammelte die Zoppoter Oper wieder ungezählte Scharen in ihrer zu einer Freilichtbühne geradezu ideal gelegenen Waldmulde. Dieses Mal: Lohengrin auf der Waldbühne! Ein Wagnis ohne Frage, und doch, ungeachtet aller Bedenken wurden die szenischen Schwierigkeiten glänzend überwunden. Freilich, es mußten, wie Max von Schillings, der Festspieldirigent, vorher schrieb, „Kompromisse" geschlossen werden. Der Erfolg war ein wohlverdienter und von großer, auch nationaler Bedeutung für unsere „Freie Stadt Danzig". Die Auswahl der Solisten war sehr glücklich getroffen. In die Rolle der Elsa teilten sich die in Zoppot schon rühmlich bekannte und bewährte Gertrud Geyersbach (Wien) und als neue, willkommene Kraft Maria Hussa-Greve (Berlin). Als Ortrud stritten Bella Fortner-Halbaerth (Berlin) und Gertrud Bindernagel (Berlin) um die Palme. Neben dem als Wagnersänger bekannten Fritz Soot (Berlin) trat Karl Martin Oehmann (Berlin) in der Rolle des Lohengrin als neuer Stern in die Erscheinung. Max Roth (Berlin) und Theodor Scheidl (Berlin) sangen mit Erfolg die Rolle des Telramund. Dem König Heinrich lieh Otto Helgers (Berlin) seine oft bewährte Kraft, und als Heerrufer kam Alfred Schütz (Stadttheater Danzig) gut zur Geltung. Die sich wacker haltenden, aus Zoppoter Gesangsvereinigungen stammenden Chöre hatte Kapellmeister Karl Tutein (im Verein mit Chormeister Zelasny), der auch die Aufführung am 29. Juli dirigierte, einstudiert. Das verstärkte Danziger Stadttheater-Orchester war ganz auf der Höhe. — In jedem Jahre bedeutet die Zoppoter Waldoper einen neuen Aufstieg. Glück auf zu weiteren Taten, damit man auch im Reich mehr und mehr aufhorcht. Die Aufführung am 1. August wurde im Rundfunk übertragen und damit, wie man sagte, drei Millionen Zuhörern in ganz Europa zugänglich gemacht.

W. D.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Max Müller-Wendisch: Violinschule (Simrock, Berlin).

Die neue Violinschule hat zum Leitgedanken, daß das gesangliche Moment mehr als bisher zu betonen sei, weil es dem Lernenden leichter fällt etwas wiederzugeben, was er in seinem Innern klingen hört. In beharrlicher Verfolgung dieser an sich nicht neuen Anschauung räumt das Werk dem melodischen Element eine große Breite ein und bringt in stufenweiser Reihung fast durchwegs Übungen, welche, wie der Laienausdruck lautet, ins Gehör gehen. Die Wahl der Stücke ist geschickt durchgeführt und gute Begleitungen und biographisch-historische Hinweise beleben überdies die in neun Teilheften aufrecht erhaltene Tendenz. So ist, vom allgemein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, die Arbeit nur zu loben. Trotzdem muß man sich fragen, ob dies genügt, um jene Erwartungen zu erfüllen, welche tiefer gehende Erkenntnis an eine derartige Neuerscheinung knüpft. Das Wesentliche in der Geigenpädagogik ist das Anschaulichmachen der komplizierten Bewegungsvorgänge, die Reduktion des wahrhaften Kunstspiels auf elementare Urformen, das zielsichere Führen, wo der Bewegungsinstinkt, der leider mit musikalischer Veranlagung nicht immer Hand in Hand zu gehen pflegt, versagt. Wenn frühere Violinschulen, von denen wir ein paar ganz vorzügliche besitzen, des Fundamentes physiologischer Bewegungserkenntnisse entbehren, und deren Autoren die Aufgabe restlos zu lösen vermeinten, indem sie passendes Uebungsmaterial darboten, so kann ihnen — als Kindern ihrer Zeit — kein Vorwurf daraus gemacht werden. Anders aber, wenn heute, wo man den Spielmechanismus unter einem erweiterten Gesichtswinkel sieht, eine neue Violinschule entsteht, welche sich nur wenig von den älteren Artgenossen unterscheidet und die wissenschaftlichen Forschungsergebnisse des letzten Dezenniums außer acht läßt. Liest man die Anleitungen zur Geigenhaltung, zur Fingerstellung, zum Vibrato, zum Martelé, — für das Stakkato begnügt sich der Herausgeber mit einer zweizeiligen Fußnote —, so dünkt es dem Leser, als ob jener von den hellsichtigen Pfadfindern im Gestrüpp der bisher üblichen Methodik von Steinhausen bis Flesch nichts vernommen hätte. Die Texte scheinen uns zum Teil überhaupt nicht glücklich ausgefallen, und geradezu wie ein Scherz wirkt die

Entdeckung (p. 247), daß „drei- und vierstimmige Akkorde gut klingend auf der Geige wiederzugeben schwieriger ist, als am Klavier oder auf der Orgel". *H. Seling.*

*

Meyers Lexikon in 12 Bänden. Siebente, völlig neubearbeitete Auflage. Ueber 160 000 Artikel und Verweisungen auf etwa 20 000 Spalten Text mit rund 5000 Abbildungen, Karten und Plänen im Text; dazu etwa 610 besondere Bildertafeln (darunter 96 farbige) und 140 Kartenbeilagen, 40 Stadtpläne sowie 200 Text- und statistische Uebersichten. Band 4 (Engobe bis Germanität) in Halbleder gebunden 30 Mk. (Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig.)

Wenn auch ein Lexikon eine Zusammenstellung alles dessen sein soll, was man weiß, so werden sich doch die meisten namentlich für das Aktuelle, das Neueste interessieren. In dieser Beziehung bietet der vierte Band eine Fülle von Wissenswertem. Reich bedacht worden mit Text und Bildern sind die Fortschritte der Technik. Der Rundfunkteilnehmer findet einen großen Artikel „Funkwesen", ausgestattet mit Schaltungsskizzen und allem, was sein Herz sonst noch begehrt. Ueber das Fernsehen und die berühmte Karoluszelle kann man sich unterrichten. Vier Tafeln „Flugzeuge" zeigen Apparate in allen Stufen der Geschichte des Flugwesens. Im Artikel „Entstäubung" ist der Staubsaugapparat beschrieben. Aus dem Gebiet der Naturwissenschaften zieht der Artikel „Farben" die Aufmerksamkeit auf sich; Wilhelm Ostwald's Arbeiten sind gut und klar dargestellt. Der modernen Geschichte sind die Abhandlungen gewidmet: „Europäische Konferenzen" und „Friedensverträge 1918 bis 1922". Beim Lesen gerade dieser Artikel, deren Inhalt uns so nahesteht und in Presse, Vorträgen, Debatten immer und immer wieder herangezogen, zitiert und von den verschiedensten Seiten beleuchtet wird, kommt die ruhig registrierende Art eines gutgeleiteten modernen Lexikons angenehm zur Geltung. Die moderne Kunst spricht in den Artikeln „Expressionismus" und „Futurismus" zu uns; die Tafeln hierzu sind mit Verständnis und Geschmack zusammengestellt. Schließlich gibt es natürlich eine Menge Biographien von lebenden Künstlern und Schriftstellern, wie Gauguin, Galsworthy, Leo Fall, Furtwängler, Enking, Ettlinger, Eulenberg, Ewers, Federer, M. R. Fischer, Forbes-Mosse usw.

KUNST UND KÜNSTLER

— Das *Stadttheater Freiburg i. B.* plant für den kommenden Winter an Neuheiten: *Braunfels* „Die Vögel", *Busoni* „Arlecchino", *de Falla* „Ein kurzes Leben", *Händel* „Julius Caesar", *Puccini* „Turandot", *Stephan* „Die ersten Menschen", *Tschaikowsky* „Eugen Onegin", *Verdi* „Die Macht des Geschicks", *Wolff-Ferrari* „Die vier Grobiane", *Zemlinsky* „Der Zwerg". — Das Konzertprogramm des Stadttheaters sieht folgende Erstaufführungen vor: *Hindemith:* Konzert für Orchester, *Kaminski:* Concerto grosso, *Mahler:* X. Sinfonie, *Meßner:* Lebensinfonie für Sopran und Frauenchor, *Prokofieff:* Marsch aus „Die Liebe zu den drei Orangen", *Strauß:* „Alpensinfonie", *Strawinsky* „Petruschka", *Pfitzner:* Violinkonzert.

— Die *Duisburger Städtischen Veranstaltungen* sehen unter Leitung von Paul *Scheinpflug* acht Hauptkonzerte und acht Sinfoniekonzerte mit je drei Kammerkonzerten vor. Die Programme enthalten an Neuheiten: „Magnificat" von Heinrich *Kaminski*, „Le Laudi" von *Suter*, Hermann *Bischoff:* Rondo für großes Orchester, *Mahler:* IX. Sinfonie, *Strawinsky:* „Le sacre du printemps", *Respighi:* „Pini di Roma", *Toch:* „Die Bacchantinnen", *d'Albert:* Cello-Konzert, *Honegger:* Klavierkonzert, *Sibelius:* Sinfonie Nr. 2, *Stephan:* Orchesterlieder, Alban *Berg:* Stücke aus Wozzeck, Max *Trapp:* II. Sinfonie, G. *Bunk:* Orgelkonzert; an Kammermusik: Quartette von *Geierhaas, Oppel* und *Borodin*, Streichquartett und Klavierquartett von *Pfitzner* und Klarinettenquintett von *Straeßer*.

— Im *Landestheater Karlsruhe* tritt Dr. Hans *Waag* für den ausscheidenden Intendanten Robert *Volkner* ein. An Neuheiten sind vorgesehen: *Bittner* „Der Musikant", *Busoni* „Dr. Faust", *Dvorak* „Russalka", *Goldmark* Königin von Saba", *Hindemith* „Cardillac", *Janacek* „Jenufa", *Klenau* „Die Lästerschule", *Prokofieff* „Die Liebe zu den drei Orangen", Hugo *Roehr* „Coeur-Dame", *Schuster* „Der Jungbrunnen", Jul. *Weismann* „Regina del Lago", außerdem eine neue Oper von Arthur *Kusterer*.

— Das *Stadttheater* in *Köln* a. Rh. beabsichtigt diesen Winter folgende Erstaufführungen: *Bartok:* „Der wunderbare Mandarin", *Braunfels:* „Don Gil von den grünen Hosen", *de Falla:* „Meister Pedros Puppenspiel", *Fleck:* „Bathyllus", *Hindemith:* „Cardillac", *Honegger:* „Judith, *Prokofieff:* „Der Narr" und *Tscherepnin* „Ol-Ol".

— Anfang Dezember findet das *erste Händel-Fest* der *Neuen Händel-Gesellschaft* in *Münster* (Westf.) unter Generalmusikdirektor *Schulz-Dornburg* statt. Dazu steht eine bis heute ungedruckte Jugendkomposition Händels auf dem Programm, eine regelrechte Chorkantate im Stile Zachows, das einzige bisher bekannte Kirchenmusikstück Händels aus seiner Hallischen Jugendzeit.

— Richard *Strauß'* „Ariadne auf Naxos" wird in Stockholm unter Leo *Blech* erstmals in schwedischer Sprache zur Aufführung gelangen.

— H. W. v. *Waltershausen* arbeitet an der Vollendung der Partitur einer Kleinen Krippenmusik für Kammerorchester und obligates Cembalo; die Uraufführung ist am 29. November in der Musikalischen Akademie in München.

— Liederkomponist Dr. Armin *Knab*, bisher in Rothenburg o.T., wurde zum Landgerichtsrat in Fürth i. B. befördert. — Knabs Wunderhorn- und Kinderlieder sind in der Edition Breitkopf erschienen.

— Der weitberühmte *Dresdner Kreuzchor* und die *Kreuzschule* begehen in den Tagen vom 8.—11. Oktober d. J. ihr 700jähriges Jubiläum. — Die Geschichte dieses Institutes ist in der Arbeit von Karl Held, „Das Kreuzkantorat zu Dresden" niedergelegt worden.

— Am *Mecklenburgischen Landestheater in Schwerin* (Leitung: Intendant Felsing) kommen in dieser Spielzeit an Opernwerken zur erstmaligen Aufführung: Robert Alfred Kirchner „Sündflut", dessen erste Bühnenschöpfung „Der Tod des Musikers" hier im Vorjahre erfolgreich aufgeführt wurde, Gerhard Schjelderup „Sturmvögel", H. W. v. Waltershausen „Oberst Chabert", Puccini „Gianni Schicchi" und Saint-Saëns „Samson und Dalila".

— *Haydns Konzert für Oboe und Orchester*, das bisher in einer praktischen Ausgabe noch nicht vorlag, wird demnächst in einer Bearbeitung für Oboe und Klavier, die Prof. Alexander Wunderer besorgte, im Verlage von Breitkopf & Härtel herauskommen. Das Konzert kommt am 24. April 1927 im VII. Philharmonischen Konzert in Wien unter Leitung F. Weingartners zur Aufführung.

— Die Hans *Pfitzner*sche Neubearbeitung der Marschnerschen Oper „Der Vampyr" wurde soeben von der Intendanz der Staatsoper in Berlin zur Aufführung erworben. Die Oper wird ferner an den Stadttheatern in Aachen, Essen und Nürnberg in der kommenden Spielzeit erstmalig in Szene gehen.

— Dr. Hermann *Bäuerle* wird im Verlage Breitkopf & Härtel eine Sammlung „Altklassische Messen von verschiedenen Meistern" herausgeben. Aufgenommen in diese Sammlung, die zweifellos allen Chören, die geistliche Musik pflegen, willkommen sein wird, sind Messen von Bernabei, Canniciari, Casali, Casini, Galuppi, Heredia und Lotti.

— *Die Mozartsche c moll-Messe.* Für den 30. Oktober d. J. ist eine Jubiläumsaufführung der großen Mozartschen c moll-Messe, die seinerzeit Alois Schmitt für den Dresdner Mozart-Verein ergänzte, in der Dresdner Frauenkirche geplant (zur Erinnerung an die Uraufführung der vervollständigten Messe am 3. April 1901). Diese schönste Messe Mozarts ist in der Schmittschen Ergänzung in alle Welt gedrungen.

— *Busonis* „Doktor Faust" wurde vom Württembergischen Landestheater in Stuttgart zur Aufführung erworben.

— Generalmusikdirektor E. *Kleiber* wird in Buenos Aires Busonis „Nocturne symphonique" mit dem Orchester Colon zur Aufführung bringen.

— Jean *Sibelius'* sämtliche Sinfonien hat der Leiter des Bostoner (U. S. A.) Sinfonieorchesters, Sergej Kussewitzky, zur Aufführung erworben.

— „Aus dem Hohelied Salomonis", Op. 38, von Hermann *Zilcher*, Variationen für zwei Singstimmen (Alt und Bariton), Streichquartett und Klavier, ist für den kommenden Konzertwinter bereits zur Aufführung in Hamburg, Berlin und Magdeburg vorgesehen.

— Die Oper „Cardillac" von Paul *Hindemith* soll in der kommenden Spielzeit im Basler Stadttheater die erste Schweizer Aufführung erleben.

— Julius *Bittner* hat seine Oper „Das Rosengärtlein" umgearbeitet und soeben eine Sinfonie beendet.

— Richard *Trunk* wurde vom Kölner Männergesangverein nach erfolgreichem Probejahr einstimmig auf fünf Jahre zum Dirigenten gewählt.

— Prof. Eberhard *Schwickerath* von der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München, wurde durch die Verleihung des Titels „Geheimer Regierungsrat" ausgezeichnet.

— Arnold *Schönberg* hat eine Anzahl neuer Werke vollendet: Suite für drei Streicher, drei Bläser und Klavier; ferner zwei Chorwerke, zu denen er selbst zum Teil den Text geschrieben hat.



Richard Pohl

— Dr. Friedrich *Schramm,* bisher Oberspielleiter an den Vereinigten Stadttheatern *Bochum-Duisburg,* geht in gleicher Eigenschaft an die *Düsseldorfer* Oper. An seine Stelle tritt Dr. Alexander *Schum,* bisher Oberregisseur der Städt. Oper in Berlin.

— Hans Waldemar *Steinhardt* wurde zum Ersten Kapellmeister am Stadttheater in Erfurt ernannt.

— Dr. W. *Volbach* (bisher in Danzig) wurde als Oberspielleiter nach *Zürich* verpflichtet.

— Gretel *Stückgold* ist für dreißig Abende der Berliner Städt. Oper verpflichtet worden.

— Die bekannte Leipziger Gesangspädagogin Frau Franziska *Martienssen,* Verfasserin des Buches „Das bewußte Singen", das in der Fachwelt berechtigtes Aufsehen erregte, hat einen Ruf an die Staatliche Akademie der Tonkunst in München erhalten.

— Der Erste Kapellmeister der Breslauer Oper Ernst *Mehlich* wurde als Dirigent der Sinfoniekonzerte und Leiter des gesamten städtischen Musikwesens nach Baden-Baden berufen.

— Der Münchner Konzertpianist Bruno *Maischhofer,* ein geborener Pforzheimer, hat einen Ruf als Nachfolger des bekannten Klavierpädagogen und seitherigen Direktors des Konservatoriums in Basel Prof. Willy *Rehberg* erhalten. Er wird die Leitung der Meisterklasse für Klavier dieser Anstalt im September übernehmen.

— Claire *Dux* (oder, wie sie jetzt heißt, Frau Harold Smith) hat sich mit ihrer Verheiratung zwar von der Bühne vollkommen zurückgezogen, will aber alljährlich in Berliner, Wiener, Pariser, Londoner und Budapester Konzerten singen.

— Die Pianistin Therese *Diehn-Slottko* fand in Rio de Janeiro, Santos sowie S. Paulo bei Presse und Publikum begeisterte Aufnahme. Die deutsche Kolonie war glücklich, ihre Landsmännin hören zu dürfen, und die deutschen Zeitungen berichten, daß diese Abende mit Beethoven, Bach, Mozart, Schubert, Liszt, Reger, deren Fehlen im Auslande so schwer empfunden wird, der deutschen Kunst uns wieder näher brachten.

UNTERRICHTSWESEN

— Die unter der Direktion von Prof. Hermann Abendroth und Prof. Walter Braunfels stehende *Hochschule für Musik in Köln* hat für die Violoncello-Klasse Prof. Paul *Grümmer* verpflichtet; Edwin *Fischer,* Heinrich *Kaminski* und Egon *Wellesz* werden Sonderkurse übernehmen.

— Heinz *Jolles* ist von der Leitung seiner Klavierausbildungsklasse am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium zu Berlin zurückgetreten und aus dem Lehrkörper ausgeschieden.

— Die *Musikschule* des *Innsbrucker Musikvereins,* das seit dem Jahre 1818 bestehende, lange Jahre von Josef Pembaur d. Ae., gegenwärtig von Emil *Schennich* geleitete Lehrinstitut, steht vor der Gefahr, *schließen* zu müssen. Die „Innsbrucker Nachrichten" erhalten dazu aus der Vorstandschaft der Musikschule eine längere Zuschrift, worin es u. a. heißt: „Infolge der Verweigerung der unbedingt erforderlichen Beitragsleistungen durch das Unterrichtsministerium und das Land Tirol hat die Vorstehung des Musikvereins keine Möglichkeit mehr, den Schulbetrieb weiter zu führen; sollte bis zum Schulbeginn 1926/27 nicht Wandel geschaffen werden können, so ist an eine Wiederaufnahme des Schulbetriebes nicht zu denken. Die Schuld an diesem die Allgemeinheit schwer schädigenden Schritt trifft in erster Linie die Tiroler Landesregierung."

— Prof. Dr. *Bauer* (Frankfurt) hat nach zwanzigjähriger Lehrtätigkeit sein Lehramt an Dr. Hochs Konservatorium niedergelegt.

GEDENKTAGE

— Am 3. September 1826 wurde in Ulm a. D. Wilhelm *Speidel,* einer der Mitbegründer des Stuttgarter Konservatoriums, geboren. Seinen ersten musikalischen Unterricht erteilte ihm sein Vater Konrad Sp., der den Ulmer Liederkranz dirigierte und als Musiker einen guten Ruf besaß; des weitern wurden in München Ignaz Lachner, Wänner und W. Kuhe seine Lehrer. Nach Aufenthalten in Thann i. Elsaß und München wurde er 1854 Musikdirektor in seiner Vaterstadt, vertauschte aber drei Jahre später diese Tätigkeit mit der Leitung des Liederkranzes in Stuttgart, woselbst er in der Folge an der Gründung des Konservatoriums teilnahm. In den Jahren 1874—84 war er Leiter einer eigenen Klavierschule, die nach dieser Zeit mit dem Konservatorium vereinigt wurde; zugleich dirigierte er die „populären Konzerte". Er hinterließ zahlreiche Kompositionen für Orchester, Klavier, Kammermusik und Chorgesang, besonders Männerchor.

— Am 5. September wird Musikdirektor Rudolf Ewald *Zingel* in Greifswald 50 Jahre alt. Geboren in Liegnitz, machte sich frühzeitig seine musikalische Begabung bemerkbar, die hauptsächlich an der Hochschule für Musik in Berlin ihre Ausbildung fand. Z. erwarb sich zuerst als Organist und Klavierspieler auf Konzertreisen einen Namen und wurde 1899 Organist in Frankfurt a. O. und Dirigent der dortigen Singakademie. Seit 1907 ist er als Universitätsmusikdirektor in Greifswald tätig. Von seinen Opern kamen „Margot" (1902) in Frankfurt a. O., „Liebeszauber" (1908) in Stralsund und „Persepolis" in Rostock zur Aufführung.

— Am 7. September 1726 wurde François André Danican-*Philidor* in Dreux geboren (siehe besonderen Aufsatz, Seite 505).

— Auf den 12. Sept. 1926 fällt der 100. Geburtstag von Richard *Pohl.* Dieser wurde in Leipzig geboren, studierte zuerst in Karlsruhe Naturwissenschaften, dann in Göttingen und Leipzig Philosophie und Musik. Nach vorübergehender Lehrtätigkeit in Graz ging er 1852 nach Dresden und von dort nach zwei Jahren nach Weimar. Hier war es, wo er mit Liszt bekannt wurde und mit Fr. Brendel voll Begeisterung für die sogenannte neudeutsche



Wilhelm Speidel

Richtung die „Anregungen für Kunst und Wissenschaft" herausgab; zugleich war er in der Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" tätig. Als Liszt Weimar verließ, verlegte er seinen Wohnsitz nach Baden-Baden, wo er am 14. Dezember 1896 starb. P. war ein fruchtbarer Musikschriftsteller und veröffentlichte u. a. eine Sammlung von Essais, Studien und Erinnerungen in den Jahren 1883 und 1884 unter dem Namen „Richard Wagner", „Franz Liszt" und „Hektor Berlioz" in drei Bänden; aber auch als Dichter und Komponist war der Vielseitige tätig.

— Am 12. September 1786, also vor 150 Jahren, wurde in Paris Jean Louis *Tulou,* der einstige berühmte Flötenvirtuose, geboren. T. machte schon in ganz jungen Jahren von sich reden, wurde 1804 erster Flötist an der Italienischen Oper, und 1813 an der Großen Oper. Einen besonderen Triumph errang er in der Rolle der Nachtigall in Lebruns Oper gleichen Namens. 1826 wurde er als Flötenprofessor am Conservatoire angestellt, in welcher Stellung er dreißig Jahre lang wirkte. Es sei noch erwähnt, daß er über 100 Werke für Flöte hinterließ und zeitlebens ein Gegner der „Böhm-Flöte" blieb. Er starb am 23. Juli 1865 in Nantes, wohin er sich nach seiner Ruhesetzung zurückgezogen hatte.

TODESNACHRICHTEN

— Der begabte junge italienische Komponist Antonio *Traversa,* Organist am Augusteo zu Rom, ist unter etwas geheimnisvollen Umständen plötzlich gestorben; man spricht von Vergiftung.

— In München starb am 14. August Prof. Bruno *Hoyer* im 69. Lebensjahre. Als Sohn eines Musikers in Naundorf geboren, wurde er von Hermann Levi als Waldhornist 1876 an das Münchner Hoftheater berufen, war dann Schüler von Franz Strauß, Vater von Richard Strauß, und bekleidete bis zu des ersteren Abgang im Jahre 1922 dessen Lehramt an der Akademie der Tonkunst. Hoyer war 42 Jahre im Hoforchester als Hornist tätig und auf seinem Instrument ein Künstler ersten Ranges. Seine Kunst trug ihm reiche Anerkennung ein, darunter die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Auch als Mensch war er seiner vorzüglichen Eigenschaften wegen hochgeschätzt.

— Die Klavierspielerin und Komponistin Ella *von Schultz-Adajewski* ist im 81. Lebensjahre zu Bonn gestorben. Sie wurde in Petersburg geboren und war Schülerin Adolf Henselts und später des Petersburger Konservatoriums; seit 1882 lebte sie abwechselnd in Italien und im Rheinland. Besonderes Interesse bekundete sie an der altgriechischen Musik.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die *Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiburg i. Br.* nahm (wie bereits berichtet wurde) einen ausgezeichneten Verlauf. Die ausgedehnten Verhandlungen steigerten bis zum Schluß die lebhafte Anteilnahme der Versammlung, so daß noch ein vierter Verhandlungstag vorgesehen werden mußte. Hierbei trat das starke Verlangen hervor, die großen Anregungen der Tagung weiter auszuwerten, die aufgestellten Aufgaben planmäßig zu verfolgen und eine *Sammelstelle* für die Fragen der deutschen Orgelkunst, insbesondere auch hinsichtlich der Denkmalpflege, zu schaffen. Leider war Herr Prof. Dr. Gurlitt nicht zu bewegen, ferner diesen Aufgaben vorzustehen. Es wurde daher von der Versammlung Prof. Kirchenmusikdirektor *Biehle* (Bautzen) an der Technischen Hochschule Berlin zwecks Wahrnehmung der Belange der Orgelkunst zum Vorsitzenden eines Ausschusses gewählt. In der Versuchsstelle für Orgelbau, Glockenwesen, Raumakustik und Kirchenbau der Berliner Hochschule (vorläufig noch in Bautzen) sollen auch die wissenschaftlichen Untersuchungen der bei der Tagung hervorgetretenen Streitfragen durchgeführt werden. Dieses Institut dient jetzt auch als die Sammelstelle, an die Nachrichten und Anfragen zu richten sind.

— Die nächste *Tagung für Deutsche Orgelkunst* soll im Jahre 1928 in *Wien* abgehalten werden.

— *Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927.* Die Magdeburger städtischen Körperschaften haben in ihrer letzten Sitzung für die Durchführung der „Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927" bedeutende Mittel zur Verfügung gestellt. Damit ist der Ausstellungsleitung die Möglichkeit gegeben, die „Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927" in einem über die ursprünglichen Pläne weit hinaus gehenden Rahmen durchzuführen. Für die organisatorische und wissenschaftliche Leitung der Historischen Einführungs-, der Kultur- und der Künstlerischen Abteilung hat die Ausstellungsleitung die Herren Dr. Franz *Rapp,* Leiter des Theatermuseums in München und Paul Alfred *Merbach* (Berlin) berufen, denen sich noch Dr. Adolf *Winds* jun. (Magdeburg) zugesellt.

— Der Entwurf eines *Reichsbühnen-Gesetzes* ist vollendet und den Länderregierungen zur Stellungnahme übersandt worden; voraussichtlich wird der Entwurf im Herbst den Reichstag beschäftigen.

— Dem Institut für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande in *Bonn* ist ein *Volkslieder-Archiv* der Rheinlande angegliedert worden.

— Wie wir erfahren, soll die Volksausgabe des Musikverlages N. Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig, von jetzt ab den Namen *Edition Simrock* (E. S.) erhalten und die bisher in der Originalausgabe erschienenen Werke bei Neudrucken nach und nach ebenfalls im Gewande der Edition (Form Klein-Quart) herauskommen.

— Arnold *Schönberg* hat zum 70. Geburtstag Bernard *Shaws* einen Gratulationskanon komponiert. Dieser Kanon wurde dem Dichter zusammen mit der Glückwunschadresse des S. Fischer Verlages überreicht.

— *Eine internationale Musikausstellung* findet im Mai 1927 in *Genf* statt, deren Ehrenvorsitz der schweizerische Bundesrat und die Genfer Regierung übernommen haben. Zur Ausstellung gelangen alle Arten von Musikinstrumenten, Zubehör und moderne Musikalien. Außerdem wird in einer historischen Gruppe die Entwicklung der Musik bis zur Jetztzeit veranschaulicht werden.

— *Internationales Kammermusik-Preisausschreiben* der „The Musical Fund Society of Philadelphia". Bedingungen: Die Bewerbung ist auf Kammermusikwerke von drei bis sechs Instrumente beschränkt. Kompositionen mit Vokalstimmen sind ausgeschlossen. Der Komponist kann mehrere Werke einreichen und auch mehrere Preise erhalten. Der Bewerber kann bestimmen, ob sein Werk nur für den ersten Preis in Frage kommen, demnach für den zweiten und dritten Preis zurückgezogen werden soll. Dieser Wunsch muß jedoch bei Einsendung der Manuskripte besonders bemerkt werden. Der Endtermin ist der 31. Dezember 1927. Die Partitur hat auf der Titelseite ein Kennwort zu tragen, ebenso muß ein geschlossener Brief mit einliegender genauer Adresse und Namen und dem Kennwort auf dem Briefumschlag beigefügt werden. Der Name des Komponisten darf von außen nicht ersichtlich sein. Auch die Stimmen sind einzureichen. Bereits öffentlich aufgeführte Werke sind von der Bewerbung ausgeschlossen. Die Werke müssen leserlich mit Tinte geschrieben sein und franko an die „Musical Fund Society" 407 Samson Street, Philadelphia, Pa., U. S. A. eingesandt werden und vor dem 1. Januar 1928 in den Händen der Society sein. Das Resultat des Preisausschreibens wird sofort nach Erledigung der Preisrichterarbeiten bekannt gegeben. Die Society behält sich vor, die Preise gewinnenden Werke in die Archive der Society einzuverleiben, sowie alle Aufführungsrechte für drei Monate nach der Preisverteilung. Nach Ablauf dieser Zeit gehen alle Rechte an den Komponisten zurück. Ausgesetzte Preise: I. Preis: 5000 Dollar, II. Preis: 3000 Dollar, III. Preis: 2000 Dollar.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Die beiden schönen Lieder unserer heutigen Musikbeilage stammen von dem in München lebenden Komponisten und Musikreferenten Richard *Würz,* der an dieser Stelle nicht zum ersten Male steht. W. ist 1885 in München geboren, studierte bei Rudolf Louis und Max Reger und schrieb eine Reihe trefflicher Lieder, Orchester- und Kammermusikwerke, die steigende Beachtung finden.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 3.60. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.—, nach dem Ausland RM. 4.40. Postscheck-Rechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

47. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1926 Heft 24

Der begrenzte Wert des gefühlsmässigen Verhaltens in der Musik

Von Dr. FRITZ BRUST, Berlin-Schöneberg

Die Musik, als eine ganz besonders von der Gemütserregung beherrschte Kunst, ist sehr viel schwieriger zu „objektivieren" als die andern Künste. Was in der Musik Subjekt, was Objekt ist, was zur *Sache* gehört, und was nur vagabundierende Wirkung des Hörers ist, wurde lange Jahre wissenschaftlich diskutiert. Die psychologischen Theorien der Assoziation, von Fechner angefangen, der Illusion (Conrad Lange) und der Einfühlung (Lipps) haben sich abgemüht, in die seelischen Tatsachen, die von dem Musikhören angeregt werden, eine Scheidewand zu legen, von der aus sachlich-musikalische Bewußtseinsinhalte und subjektive Willkürassoziationen zu unterscheiden waren. Der Streit ist heute noch nicht beigelegt, wenn auch gewisse Dummheiten des Fragens unterlassen werden. Hat es denn Sinn, nach dem „Inhalt" eines Stuhles zu fragen oder nach dem „Inhalt" der Fassade des Straßburger Münsters? Nur die größere Lebensnähe der Musik entschuldigte die inhaltsaesthetische Problemstellung. Denn das Leben strahlt seine Empfindungsweisen in die Musik hinüber, und durch die Ablaufsformen schnell—langsam, leise—laut, auf—ab und deren unzählige Verbindungen und Materialcharakter hat die Musik eine gewisse Verwandtschaft erhalten mit dem Leben der Affekte überhaupt. Ohne jedoch die begriffliche Determiniertheit mit zu bekommen, die das Leben im Zusammenhang der Gefühle mit anschaulichen oder gedachten Gegenständen enthält.

Die Frage nach dem sachlich wesentlichen, inhaltlichen oder bloß willkürlichen Charakter der durch Musik erregten Bewußtseinsinhalte ist eine cura posterior. Sie hat unnötigerweise die Denker solange beunruhigt. Wenn die Sonne scheint, ist es eben für den einen nötig, an das Hochgebirge zu denken, für den andern an die afrikanische Küste, andere erinnern mit dem Sonnenschein regelmäßig Szenen des Lebens, sehen Menschen oder Situationen. Alle diese Richtungen sind subjektiv, alle einzeln psychologisch notwendig, alle willkürlich. Dieser Art darf die Musik keinen Inhalt haben. Sie sei wie eine Blume, ein Bauwerk, wie die Wanderung durch einen Frühlingstag, wie das erfüllte Antlitz eines bedeutenden Menschen oder wie die Kraft einer guten Tat. Niemand wird da nach „Inhalt" fragen. Eher nach dem Charakter und Grad einer Spannung, einer Gesinnung, einer Energieladung oder sonst etwas. Charakterologie der Musik, nicht Inhaltsangabe hat einen Sinn!

Die „Gefühlsbetrachtung" ist nicht etwa eine den übrigen Betrachtungsarten der Musik gleichzusetzende. Gefühle sind nur ein starkes movens in der Gesamtfunktion dessen, was man ein Musikstück aufnehmen und verstehen nennt. Extreme Gefühlsform einem Musikwerke gegenüber ist reiner Unsinn. Bei allen Musikern bemerkt man, daß sie sich doch nicht mit Gefühlen zufrieden geben wollen, daß sie vielmehr auch um Strukturverhältnisse, um Beziehungsformen etc. *wissen* wollen. Der wahrhafte Musiker will alle seine Eindrücke auf das *Warum* zurückführen, angefangen vom Sensualisten des Orchesterklanges bis zu dem großen Entdecker der übergreifenden Formzüge. *Warum* ist diese Stelle so schön, *warum* ist dieser sinfonische Satz nicht zu lang und nicht zu kurz, *warum* ist dieses Werk in sich so einheitlich? Nicht als ob jemals mit der intellektuellen Durchleuchtung das Rätsel der musikalischen Wirkung ganz zu lösen wäre. Aber *bloß* mit Gefühl der Musik begegnen, das wäre ungefähr so, wie wenn einer *nur* mit Vaterlandsliebe Politiker und Staatslenker sein wollte, ohne richtunggebende Gedanken, ohne Kenntnis der Wirtschaftsfragen und der Psychologie seiner und anderer Bevölkerungen. Ich rede nicht den Intellektualisten und Experimentatoren in der Musik das Wort. Noch weniger Berechtigung haben aber die Schwärmer und Enthusiasten, die die Musik entwürdigen zu äußeren Reizen. Denen möchte man beinahe zurufen, Musik sei eine Angelegenheit der Logik und Mathematik. Es gibt Ergriffenheit und Ergriffenheit. *Meist* versperrt sie den Weg zur Vertiefung, zur gliedernden Erfassung der Strukturen. Die großen Werke der Musik sind so unerschöpflich reich an inneren Beziehungen der Teile unter sich und zum Ganzen, daß die Entdeckungen kein Ende nehmen wollen. Man muß es erlebt haben, daß man immer wieder als Neuling großen Werken gegenübertritt. In diesem so verzwickten Aufnahmeprozeß, der die Musikstücke immer sinnreicher und verwickelter sieht, sind derartige Sinnentdeckungen, die oft mit heller Lust, oft auch mit gedämpfter Freude gemacht werden, keine Gefühlswirkungen oder Gefühlsbetrachtungen mehr zu nennen.

Es gibt nur *ein* richtiges Verhalten in der Musik: die Unterwerfung unter den Willen des Kunstwerkes.

Dieses befiehlt, ich will so oder so verstanden sein, ob dir das angenehm ist oder unangenehm. Es ist nun nicht Sache eines Jeden, der glaubt, musikalisch zu sein, deshalb auch sich für fähig zu halten, den vollen Willen des Werkes zu hören. Dafür sind die großen Erklärer da, zu denen gelegentlich auch Dirigenten zu rechnen sind, wenn sie es verstehen, den bislang entstellten oder verhüllten Sinn der Werke zu verdeutlichen. Für die meisten Hörer bleibt immer noch so viel zu tun und an Kenntnis erforschter Sinnbeziehungen nachzuholen übrig, daß der Standpunkt, bei dem man die Musik „mit dem Gefühl genießt", und der sie zu einem Sinnenrausch degradiert, gleichzusetzen wäre dem Willen zur Interesselosigkeit und zum Stillstand. Zwar kann man von niemandem verlangen, daß er sich *ernstlich* mit Musik abgebe, doch auch von keinem dulden, daß er fortgesetzt an den Wirkungen der Musik herumschmarotzt, ohne die geringsten Verpflichtungen von der Musik her zu übernehmen.

In diesem Zusammenhang der Gedanken über die Gefühlsansicht der Musik ließe sich die Frage noch weiter ausdehnen auf die ganzen Erscheinungen des Ekstatischen und Enthusiastischen überhaupt. Daß Ekstase gemacht, berechnet, sogar eingebildet sein kann, kümmert uns nicht. Setzen wir sie als echt voraus! Dann *kann* sie pädagogisch von Wert sein, dem Orchester gegenüber, falls es viele Schlafmützen enthält, dem Schüler gegenüber, um ihm Lust zu machen, die künstlerische Freude sich gleichfalls zu erringen, dem Publikum gegenüber, um die Beweiskraft zu erhöhen. Man glaubt den Affekten schneller als den besten Argumenten. Indessen gibt es Zeiten und Menschen, die es nicht mehr nötig haben, daß sie zur Erhöhung der argumentativen Kräfte noch mit dem schweren Geschütz der Begeisterung traktiert werden. In diesem Falle kann der Enthusiasmus, wie es bei, gleich einer Hochdruckmaschine, schnaubenden Pianisten, fuchtelnden und stöhnenden Dirigenten vorkommt, ans Komische grenzen. Tiefe und Lebhaftigkeit der Empfindung kann bei voller Beherrschung vorhanden sein. Es gibt nichts Schöneres am Menschen, nichts Würdevolleres als tiefes Empfinden in das Regulativ des denkenden Bewußtseins eingespannt. Hier aber geht das Problem der musikalischen Gefühle über in eine Frage von viel allgemeinerer Bedeutung, nämlich die nach der Harmonie des Menschen überhaupt. Sich gehen lassen, sei es in der Sphäre des Essens und Trinkens oder mit den Affekten im Verkehr von Mensch zu Mensch, erinnert immer etwas an das tierische Leben. Es ist aber auch ein Sichgehenlassen, wenn die „Begeisterung" Formen annimmt, die das Bewußtsein trüben, so daß Dirigenten im Künstlerzimmer einen Nervenklaps bekommen. Die psychologischen Zustände im Schöpfungsakte haben ja zweifellos oft etwas Pathologisches an sich. Doch ist das durchaus nicht Voraussetzung der starken produktiven bzw. reproduktiven Tat. „Reif sein ist alles", ist eine Harmonie der Kräfte, ein Gleichgewichtszustand, in dem auch die stärksten Energiespannungen noch beherrscht werden. Nimmermehr kann es im Wesen der echten Kunst liegen, auf einen Rauschzustand, eine Besinnungslosigkeit angewiesen zu sein, um ein Werk zur vollen sinnlichen Anschauung zu bringen. Es entstehen leicht Zerrbilder und Verkrampfungen, wenn das Temperament sich zu maßlos gebärdet. Leider fällt das Publikum immer wieder darauf herein und vergöttert gerade diese Art von Gestaltern. Das Reife tritt weniger laut auf und wird darum weniger schnell bemerkt, wiewohl es doch von gesicherterem Werte ist.

So gelten auch für die affektivste aller Künste, die Musik, Gesichtspunkte höherer Art, die erst erkennen lassen, wie alles wahrhaft Große nicht durch eine bloße Steigerung und Ballung der Gefühlsgewalten sich dauerhaft machen kann, sondern nur durch gleichzeitige Gegenkräfte, die den Affektstrom eindämmen. Die besten Einsichten in die Musik sind nicht solche, die man nur in einem aufgewühlten Zustand und nicht auch in dem Gleichgewicht eines musikdurchsetzten Alltags gewinnen kann.

Neue Wege der Musikerziehung

Von EMIL PETSCHNIG, Wien

Seit ein paar Jahren ist — von der Sozialdemokratischen Partei in die Hand genommen — Österreich der Schauplatz einer sich gleicherweise auf Volks- und Mittelschulen erstreckenden Schulreform, deren Prinzipien nur gutgeheißen werden können. Bezweckt sie doch nichts Geringeres, als einen engeren Kontakt der Schule mit dem Leben herzustellen, dem Zögling schon möglichst früh auch praktische Kenntnisse zu vermitteln, ihn zu selbständigem Beobachten, Fühlen und Denken anzuleiten, statt, wie bisher, sein Hirn in den Sprachen mit zwecklosen Grammatikschikanen, in Geschichte mit einem Wust toter Jahreszahlen, in anderen Fächern wieder mit anderem Ballast zu beschweren, der nicht nur für einen späteren Beruf gewöhnlich unbrauchbar, sondern selbst für die Vermittlung einer Allgemeinbildung ohne nachhaltigen Wert ist. Dies deshalb, weil die auf die Individualität des Schülers keine Rücksicht nehmende Stoffülle nicht durch eigene Erfahrung unverlierbar erworben, sondern bloß eingelernt wurde, um nach Verlassen der Anstalt das nicht Assimilierbare möglichst

rasch und gern zu vergessen. So kam es, daß der ein gutes Gedächtnis besitzende Durchschnittsmensch als Vorzugschüler glänzte, während dem tiefen, daher langsam reifenden, in der Regel auch von Einseitigkeit nicht freien Geiste die bis in unsere Zeit mittelalterlich gebliebenen Methoden des humanistischen Unterrichts nur zu Qual und Verhängnis, nicht aber zum Gewinn wurden. Wie die schlechten Schulzeugnisse aller Arten Genie einwandfrei bezeugen. Ein weiterer Segen der Reform für Schüler und Eltern ist auch die erst mit den Oberklassen der Mittelschule einsetzende Spezialisierung der Schultypen, so daß deren endgültige Wahl erst mit 14 Jahren getroffen werden braucht; bis dahin steht ein allgemein Wissenswertes vermittelnder und bearbeitender Lehrplan in Kraft.

Gegenüber dem früheren unterscheidet sich — um auf unser Thema zu kommen — dieser u. v. a. auch dadurch, daß er Musik-, genau gesagt: Gesangsunterricht als *obligates* Fach enthält, wie es in deutschen Landen, wo die Tonkunst seit je als ein integrierender Teil der Erziehung galt, eigentlich selbstverständlich sein sollte. Die allgemeinen Lehrziele dieser Disziplin im Bereiche der Volksschule lauten: „Weckung von Sangeslust und Freude am Volkslied. Befähigung, Volkslieder (einschließlich volkstümlicher Kunstlieder) aufzufassen und sie richtig und mit natürlichem Ausdruck zu singen. Aneignung eines wertvollen Liederschatzes, der auch das bodenständige Lied (auch in der Mundart) berücksichtigt. Atem-, Lautbildungs- und Stimmbildungsübungen, Gehörbildungsübungen, rhythmische und Treffübungen gehen Hand in Hand mit dem Liedsingen. Kenntnis und Verwendung der Noten als wichtiges, die Selbsttätigkeit der Schüler förderndes Hilfsmittel in einer der Unterrichtsstufe angepaßten Weise".

Die ins einzelne gehenden Anweisungen für die fünf Klassen führen von einfachen Kinder- und Spielliedern im Umfang einer Sext bis zu ein- und zweistimmigen Gesängen verschiedener Art im Stimmbereich von a—f, von einfachen, rhythmischen und Treffübungen an der fünfstufigen Tontreppe zu schon komplizierten Aufgaben, von der Kenntnis des Dreiklangs zu Kadenzen mit dessen Umkehrungen in den leichteren Tonarten, von der Unterscheidung zwischen laut und leise bis zur Aneignung der hauptsächlichsten Vortragsbezeichnungen. Begleitinstrument ev. Geige, später Laute und Harmonium.

Unmittelbar daran schließt sich der Lehrplan der vier Klassen allgemeiner (deutscher) Mittelschule; in ihnen wird das bisher Errungene stets weiter ausgebaut, das harmonische Tonempfinden wird entwickelt, dem Dur gesellt sich das Moll, die Zwei- erweitert sich zur Dreistimmigkeit; dazu treten noch rhythmisches und melodisches Diktat, Taktierversuche. Besondere Sorgfalt ist auf deutliche Aussprache und korrekte Phrasierung zu verwenden. Endlich vereinigen sich die Klassen zu Massenchören. „Bei Einzelgesang jedoch bleibe die seiner Eigenart entsprechende Liedwahl dem Schüler überlassen". Ansonst wäre dabei (in textlicher Hinsicht) „auch der Unterricht in anderen Fächern als: Deutsch, Geschichte, Heimatkunde etc. zu beachten", (um so die Fäden aufzudecken, welche die Künste insgesamt mit den vielerlei andern menschlichen Tätigkeiten verbinden. Nur dann wird man die Musik nicht als bloßes Tonspiel à la Hanslick und wie gerade heute wieder die Parole lautet oder als reinen, meist geistesabwesend vollführten Zeitvertreib müßiger Stunden einschätzen, sondern als eindringlichste Charakteroffenbarung jedes Einzelnen wie ganzer Völker werten und lieben lernen.) Belehrungen aus der Musik-, Harmonie- und Formenlehre sowie aus einschlägigen Kapiteln der Musikhistorie an Hand des Unterrichtsstoffes schließen sich endlich an und entlassen den Schüler mit einer soliden Grundlage, auf der er dann je nach Neigung und Talent weiterbauen kann. Die auf diesem Wege gewonnene „Belebung der Phantasie, des Kunstsinns, der Veredlung des Gemütes" wird ihn bei etwaigem Erlernen eines Instrumentes dann nicht in rein technischem Handwerksdrill (mit dem die meisten heutigen „Ausgaben" und „Schulen," sich erschöpfen) versumpfen lassen, sondern, wie schon Tortini seine Eleven, auch da „singen" lehren; denn „der Gesang ist überhaupt der natürlichste und unmittelbarste Weg der Kunsterziehung". Ganz abgesehen von seinen hygienischen Vorteilen für Blutkreislauf, Lunge und Kehlkopf. Daß diese Erkenntnisse erfreulicherweise einen immer größeren Wirkungsradius gewinnen, bekunden nicht allein die Arbeiten und Bestrebungen eines Jöde, Hensel, die verschiedenartig begründeten und im Entstehen begriffenen Kindersingschulen; auch Egon Stuart *Willforts* Absichten auf eine Renaissance der Musikvolksbildung (für die sich in Wien bereits eine Gesellschaft konstituiert hat) gehen vom gleichen Standpunkte aus, für den er in seiner gedankenreichen Broschüre „Vollmenschentum" ein philosophisches Fundament geschaffen hat. Darnach ist die erste Voraussetzung einer wieder höheren Musikkultur — und nicht bloß dieser! — „die Ausbildung der starken, gefühlhaften Veranlagung der Masse, was so viel bedeutet als Steigerung der individuellen Produktivität ureigener Gedanken", womit der verwirrenden, verheerenden Schlagwetterflut unserer Zeit ein selbstsicherer Damm entgegengesetzt würde. „Diese Ausbildung des Gefühlhaften (des Mächtigsten im Menschen, wie der Glaubensfanatismus früherer Epochen, Kunstbegeisterung oder das sexuale Triebleben erweisen) muß durch Kunstüben erfolgen. Dieses aber ist nur möglich durch Verfeinerung der Sinne in der Aufrichtung des Schönheitsbegriffes". Unter allen Künsten nun, die sich an jenes Primäre im Menschen wenden, das dem Worte und selbst dem Begriff zeitlich vorausgeht, ist es wieder die Musik, welche an erster Stelle steht. Ein Mensch, der Musik als Schönheit empfinden gelernt hat, wird weder roh noch schlecht sein; er wird unwillkürlich auch Har-

monie im Leben suchen". „Die eminente Einflußnahme musikalischer Ausbildung auf die Charaktereigenschaften des Staatsbürgers müßte den Staat logischerweise veranlassen, bestimmenden Einfluß auf die Ausbildung der musikalischen Durchschnittsbegabung auszuüben". Und zwar „spielend, im allgemein verbindlichen Lehrplan eingeführt, müßte Musik dem Kinde erscheinen, was sie wirklich ist: befreiend, anfeuernd, freudebringend; ein idealer Lichtpunkt im Unterrichtsplan. Die Kinder leben ja an sich, bis zur Weckung der Intelligenz im Gefühlhaften". Der Weg hiezu ist „die Abschaffung des musikalischen Analphabetentums", dessen derjenige geziehen werden muß, „der z. B. mittels eines Instruments Notenzeichen zu Gehör zu bringen vermag, ohne die Fähigkeit klanglichen Vorstellungsvermögens auch ohne Instrument zu besitzen, mag er auch ein virtuoser Klavierspieler sein". Woraus wohl genügend erhellt, „daß es sich zur Erreichung solcher Zwecke nicht um musikalischen Unterricht, wie er heute gemeiniglich den *Anfang* des Musikstudiums bildet, handeln kann, *sondern um Einleben in das innere Wesen der musikalischen Kunst*! Man beginnt heute eben *nicht mit dem Anfang*. Der Anfänger wird an das gewählte Instrument gesetzt und soll nun die Grundlagen musikalischen Empfindens sich aneignen. Man vergißt, daß die technischen Bemühungen ihm gar nicht Zeit lassen, etwas anderes als „Turnen am Gerät" zu erleben, und dieser schiefe Anfangsbegriff bleibt in den Fällen von Durchschnittsbegabung unausrottbar auch später, wenn die erlangte Technik *Besseres* erlauben würde. Der musizierende bleibt in zahlreichen Fällen im mechanischen Lauterzeugen befangen und gelangt nie zu dem, eigentliche Musikkunst bedingenden, *tonempfindenden* Erklingen seiner inneren Natur". „Wie deutlich das die großen Meister selbst schon zu Anfang der Klavierseuche fühlten, bezeugt der Brief Beethovens an seinen Freund Ries aus dem Jahre 1825, in dem es u. a. heißt: „. . . Der gesteigerte Mechanismus im Pianofortespiel wird zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen". Wir sind heute furchtbar nahe daran, die völlige Erfüllung dieses gewaltigen Wortes unseres großen Musikpropheten zu erleben. Da kann allerdings kein Klagen helfen, sondern nur Taten. Das Volk *will* nicht aus der Musikentwicklung ausgeschaltet sein; es *darf* nicht, wenn Kunst nicht verdorren soll. Nur wenn das Volk in seiner Gesamtheit mitfühlt, mithilft, kann weiterhin Großes und Gewaltiges entstehen. Alle Tonmeister moderner Zeit haben dem Volkstümlichen gehuldigt und ihm in ihren Werken unvergängliche Denkmäler gesetzt. Auch wir in unserer Sackgasse moderner Musikpflege werden nichts anderes finden, um eine Gesundung unserer Musikverhältnisse anzubahnen und wirklich voranzuschreiten als die Rückkehr zum Volkstümlichen unserer geschmackvolleren Vorväter. Denn das Volkslied, diese spontanste Empfindung der Volksseele kann füglich als stilisierter Urlaut bezeichnet werden, knüpft also in geschichtlicher Zeit direkt an die Gefühlsdämmerstunde der Menschheit an, und das ist wohl, was uns dabei so tief ergreift . . . Das Volkslied ist an sich *Ursprung*, durch atavistische Neigung aber *dauernder Brennpunkt* aller Musik; sämtliche Stilarten sind auf das Volkslied zurückführbar, und es wird daher auch Ausgangspunkt jeder lebenswahren, grundlegenden Musikerziehung bilden müssen. „Zu jedem Musikmachen gehört, wie gesagt, vor allem die Fähigkeit, Musik zu empfinden; da gibt's nun bloß einen Weg: den über das Instrument, das die Natur fast jedem von uns kostenlos in die Kehle gebaut hat: die menschliche Stimme. Dieses Instrument nun ist in so wunderbarer Weise mit dem Ohr verbunden, daß man so recht musikalisch hören bloß durch das Singen, recht musikalisch Singen aber wieder nur durch das aufmerksame Hören lernen kann. Der enge physiologische Zusammenhang von Ohr und Stimme, ihr natürliches Sichergänzen zwingt uns zur Verwendung der Stimme als Ausbildungsbehelf auch in Fällen, wo diese Stimme zum tatsächlichen Musizieren ungeeignet erscheint.

Die Stimme wird in solchen Fällen vorläufig die natürlichen Musikanlagen entwickeln helfen und hernach zwecks Ausübung durch ein Instrument ersetzt werden. Von diesem Standpunkte aus könnte man die Instrumente füglich als Stimmprothesen bezeichnen. Das Ziel einer derart naturgemäßen Methode musikalischer Ausbildung besteht also in der spielenden Erwerbung der Fähigkeit, das erschaute Schriftbild (Noten) in begriffliche Vorstellung und diese sofort in lebendige Musik (klingenden Ton) umzuwandeln. All dies ohne Verwendung irgend eines mechanischen Tonerzeugungsmittels".

Einen Leitfadenentwurf für diesen Elementarkurs auf vokaler Grundlage gibt E. St. Willfort in seiner „Österreichischen Sängerblattleseschule" (Österr. Schulbücherverlag 1925), der hauptsächlich auf den *anfangs* getrennten Tontreff- (nach melodischem Prinzip) und rhythmischen Übungen fußt, um so mit konzentrierter Kraft Punkt für Punkt zu bearbeiten. „Durch solches Vorgehen wird eine unglaubliche Raschheit im Fortschreiten erzielt." Die Details über die einzelnen Kapitel: Tonale Ausbildung, Rhythmische Ausbildung mit ihren Unterteilungen, Synthese von Ton und Rhythmus, Erziehung zur Mehrstimmigkeit, Praktisches Lesen vom Blatt (mit zahlreichen Bildern und Kanons als Übungsbeispiele) müssen in der mit Noten verschwenderisch erläuterten instruktiven Schrift schon selbst nachgelesen werden. Auch „vierhändige Wiener Vortragsstudien" für den allerersten Klavieranfang (die frühen Hefte nur im Umfang von 5 Tönen) sind im Erscheinen begriffen. Sie streben an, „den Schüler *gleichmäßig* nach der gefühlhaften, intellektuellen und technischen Seite zu fördern; dem Schüler *von der ersten Stunde ab* seelischen Inhalt zu vermitteln, ihm trotz seiner anfänglich gänzlichen Mittellosigkeit sogleich angeregtes

und verständnisvolles Musizieren zu ermöglichen. Solcherart nur kann durch Lebendigwerden der Kunstidee *Lust und Liebe erweckt, das Verständnis angebahnt und die Ausdauer angespornt werden*". Eine Menge für Lehrer wie Lernende gleich nützlicher, feiner, psychologischer Bemerkungen sind jeder einzelnen Übung vorangestellt, die im Part für den linken Spieler sich sogleich abwechslungsreicherer Harmonik „eine amüsante Bemerkung über langweilige Leute" befleißigen und zudem in den Überschriften nach Schumanns Vorgang ein poetisches Programm bergen, durch welche die „Brücke zum tiefinneren Erfühlen wunderbar schnell geschlagen wird. Wir brauchen heute eine Wiederaufnahme der alten Affekttheorie, wo jedes Motiv gefragt wurde: „Was willst du, was bedeutest du mir?" Dadurch, daß diese poetischen Unterlagen dem Anfänger die Bedeutung der Musik als Malerei und den durch diesen erzeugten psychischen Eindruck zum tatsächlichen Erfühlen bringen, haben sie auf solchem Umwege ausschlaggebende Bedeutung für die technische Ausführung". Hier müssen diese paar knappen Hinweise genügen. Vielleicht, daß vorstehende Ausführungen diesen oder jenen reichsdeutschen Schulmann veranlassen, den auf allem überspannten Intellektualismus und Amerikanismus zum Trotz künstlerisch gesund gebliebenen österreichischen Boden sich entwickelnden musikalischen Regenerationsversuchen ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden; Versuche, die, wie ich mich gelegentlich einer Aufführung in einem Wiener Bundesgymnasium selbst überzeugte, pädagogisch bereits ganz überraschende Erfolge aufweisen. Zehn- bis vierzehnjährige Mädchen und Knaben brachten da begleitete und a cappella-Chöre, Soloquartette, Einzelgesänge zu Klavier und Laute von Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Hugo Wolf neben Volksliedern in anmutigster Weise zu Gehör. Und, wie mir der musikalische Leiter der Anstalt, Prof. Dr. Rich. Maux versicherte, sind die Mehrzahl seiner Schüler mit ihrer wöchentlich einmaligen Gesangsstunde durchaus nicht zufrieden, sondern hospitieren freiwillig auch beim Unterricht in den andern Klassen.

So wird der Sinn für das Beste und Schönste in der empfänglichen Kinderseele geweckt und großgezogen „Geschmack und Urteil geschärft, im wahrsten Sinne also Aufbauarbeit für die Zukunft geleistet als — wie es im Schulerlaß heißt — „wirksamstes Gegenmittel gegen die sittliche Verrohung der Jugend, gegen die Gefahren des Kinos, der Zotenlieder und Gassenhauer".

Die Idealform des musikdramatischen Textgedichtes

Von RUDOLF HARTMANN, Altenburg

Mit der Fortentwicklung von der älteren Musikoper zum modernen musikalischen Drama ist eine durchgreifende Umstellung der beiden Supplemente des bühnenmusikalischen Kunstwerkes, Drama und Musik, zur Tat geworden. Der bewußt erstrebte Gewinn dieser Neuordnung innerhalb der musikdramatischen Form will in der Tatsache erkannt sein, daß mit der grundsätzlichen Voranstellung der Textdichtung, die ehemals doch nur einen mehr äußerlichen Vorwand für die Erschaffung und wirkungsvolle Aufreihung einer Serie wirkungssicherer Musiknummern darstellte, die durch nichts berechtigte absolute Herrschaft der Musik zerbrochen und die in Banden eines musikalischen Schemas geknebelte Muse des Dramas entfesselt wurde. Damit wurde das Ursächliche des dichterischen Stoffes in Uebereinstimmung mit dem musikalisch-dramatischen Ideal des klassischen Hellenismus nicht mehr nur zeitlich und technisch, sondern auch seinem Wesen nach wieder ein wirklich Primäres, ein Herrschendes, dem sich die bedingte Ergänzung seiner musikalischen Illustrierung sowohl formhaft wie inhaltlich als ein abhängiges Sekundäres unterzuordnen hatte.

Steht damit auch das musikalische Drama als Auswirkung eines reiferen Formprinzips an künstlerischem Werte beträchtlich höher als die musikgewollte Konzertoper älteren Datums, so bleibt dennoch mit einiger Verwunderung die Tatsache festzustellen, daß trotz der auffallend starken Opernproduktion unserer Tage heute merklich weniger Werke wie früher dank eigener Daseinsfrische und Lebenskraft im Repertoire festen Fuß zu fassen vermögen, als es früher der Fall war. Dem kritischen Blick wird dabei bald erkennbar werden, daß die Unkraft jüngerer Musikdramen in der überwiegenden Zahl von Fällen durch die geringeren Qualitäten der Textdichtung bedingt ist, da die Schöpfer von Textbüchern nur zu oft der grundsätzlichen Bestimmung gegenüber versagen, daß in dem zur Herrschaft bestimmten Libretto notwendigerweise ein Gebilde zu schaffen sei, das als tragendes Gerüst die Ganzheit des endlichen Kunstwerkes auch tatsächlich zu stützen vermag.

Da die meisten Textdichter häufig genug durch die Tat beweisen, wie fremd ihrer Erkenntnis die Gesetze der Operndramaturgie sind, da auch viele Komponisten eine gleiche Schwäche ihrerseits bekunden, indem sie unkritisch ihre Arbeit an Textbücher verschwenden, denen selbst durch die beste Musik kein rechtes Leben einzuhauchen ist, da weiterhin selbst vorzügliche Musikrezensenten bei Besprechung eines Musikdramas der dramaturgischen Aufhellung seiner Wortdichtung oft noch recht hilflos gegenüberstehen und endlich auch Opern-

leiter im festen Glauben an einen Erfolg Manuskripte erwerben, deren Aufführung um des schwachen Textes willen zur verlorenen Liebesmüh werden muß, dürfte die Herausmeißelung der Idealform eines Opernbuches vielleicht als die Lösung einer durchaus aktuellen Frage erkannt und in ihrem Dasein bejaht werden.

Wenn dabei die Ausführungen in dem Sinne abstrakte zu bleiben beabsichtigen, daß sie darauf verzichten, die einzelnen Erkenntnisse nach ihrer Plus- oder Minusseite hin durch geschichtlich gegebene Einzelfälle zu illustrieren und es dem Musiker überlassen, die Bestätigung der erkannten Teilergebnisse aus dem Vorstellungsschatz seiner Erfahrung selbst vorzunehmen, so geschieht das allein deshalb, damit die räumlichen Ausmaße der Aufhellung eines an sich schon recht umfänglichen Problems wenigstens etwas beschränkt werden möchten.

Als erste Voraussetzung für die Erschaffung eines guten Musikdramas wollen einige Imperative erkannt sein, die schon von vorneherein in der Gegebenheit des dramatischen Stoffes ihre Erfüllung gefunden haben müssen. Vor allem muß der Stoff wahrhaft komponibel sein, das heißt, er muß in genügendem Maße die musikerregenden Potenzen in sich bergen, die das Echo einer rechten musikalischen Resonanz auszulösen geeignet sind. Das Moment dieses Vertonbaren möchte allerdings nicht als ein durch die Brille kalter, intellektueller Analyse erkennbarer Stoffteil verstanden werden, der sich schon von außen her auf dem Wege logischer Zergliederung untrüglich feststellen ließe. Seine Aufspürung erfordert vielmehr auf Seiten der Schöpferpersönlichkeit das Dasein eines ganz besonderen und zudem nur schwerlich definierbaren, man möchte sagen: eines sechsten Sinnes, der mehr instinktiv, mehr mit dem Tastvermögen des Gefühls vom Stoffe aus vordringend, die Wesensnähe einer Kunst erahnt, die sich doch mehr wie jede andere befähigt erweist, zum Gefühl zu sprechen.

Wollte man sich aber dennoch bemühen, das Wesentlichste nach dieser Richtung wenigstens etwas hervorzuheben, so ließe sich vielleicht sagen, daß in erster Linie dem in der Lyrik verwurzelten, also dem von Empfindungen getragenen dramatischen Geschehen eine wirksame Unterstreichung durch eine musikalische Parallele ermöglicht scheint. Diese Tatsache ist ohne Frage mit ein Grund dafür, daß das Opernkunstwerk viel häufiger wie das reine Wortdrama um den Altar der Liebe kreist und sich damit der Verkündung des musikalischsten aller Gefühle dienstbar macht, das in dem Reichtum seiner Stimmungswellen von der Weltentlöstheit süßer Schwärmerei bis zur fiebernden Entfesselung flammender Sinne geradezu nach einer Verkündigung durch die Sprache der Töne schreit.

Die Vorhandenheit dieses musikalischen Untertones kann allerdings zuweilen als eine Art Irrlicht das Urteil eines Musikdramatikers über die Eignung eines Stoffes etwas verwirren und ihn für einen Stoff Interesse gewinnen lassen, der trotz seiner latenten Musikgeschwelltheit schließlich doch keine rechten Dispositionen zur musikalisch-dramatischen Erformung in sich birgt. Allein aus der Unterschätzung dieser Tatsache konnten im Laufe der Zeit durch die Hand kurzsichtiger und musikalisch befangener Künstler Werke zu einem kurzen Dasein erstehen, die bei aller musikalischen Schönheit doch keiner rechten bühnlichen Wirkung fähig sein konnten, da eine Schöpfung, die im Rahmen der Szene lebendig werden will, vor allem von dem Atem eines heißen, echt dramatischen Lebens durchpulst sein muß, aber beileibe nicht an der blassen Schönheit nur lyrisierender Situationsbespiegelung kranken darf. Denn die musikalische Schönheit, wo sie zum gewollten Selbstzweck isoliert erscheint, muß im Rahmen eines musikalischen Dramas immer vom Uebel sein, hat doch die Musik im Erscheinungskreise eines Opernkunstwerkes immer nur insoweit Berechtigung, als sie die Nebenerscheinung eines stoffgebundenen Gefühlskolorits darstellt und damit die stimmungsdurchwärmte Zuständlichkeit und Bewegung eines führenden szenischen Geschehens in parallelen Wellen begleitet.

Musikalisch möglich und ergiebig, dabei vor allem zugleich wahrhaft dramatisch gestrafft muß sich darum die Gegebenheit eines stofflichen Vorwurfs erweisen, wenn aus ihm ein lebensfähiger Vertreter der Kunstform geschaffen werden soll, deren Name „Musikdrama" schon von vorneherein in treffender Eindeutigkeit an die nötigen dramatischen und musikalischen Voraussetzungen gemahnt.

Erfüllt ein auserwähltes Sujet nach Seiten seiner Vertonungsmöglichkeit und seines dramatischen Herzschlages alle Voraussetzungen und zeigt es sich zugleich noch durch ein in seinem Innersten atmendes Ethos einer Vermählung mit der weltentrücktesten Sprache würdig, so wären damit die Grundlagen vorhanden, auf denen nun die Arbeit eines Textdichters mit einiger Aussicht auf Erfolg einsetzen könnte. Vorerst handelt es sich nun darum, die einzelnen Teilformen des Stoffes auf ihre dramaturgische Daseinsberechtigung zu prüfen. Dabei gebietet es sich oft, den Verlockungen musikalisch ergiebiger Details und tonwarmer Situationen mit dem opferfrohen Willen zum rechten Drama bewußt zu widerstehen und zuweilen ganze Szenen beiseite zu schieben, wenn diese mehr um absolut musikalischer Wirkungen willen als im Dienste der dramatischen Idee ihre szenische Wiedergabe zu finden fordern.

Macht sich so bei der räumlichen Umgrenzung und Sichtung des Stoffes oft eine starke Reduzierung des anfänglichen Maßes nötig, da für unnötige, das heißt vom Drama fort in stoffremde Sonderwirkungen führende Stoffteile kein Raum im modernen Musikdrama

mehr verfügbar sein kann, so bleibt demgegenüber ebenso scharf zu betonen, daß natürlich alles das, was sich bei der Darstellung des künstlerischen Gedankens als wirklich nötig zeigt, bis zum letzten Glied vorhanden sein und im Notfalle hinzugeschaffen werden muß. Das bezieht sich gelegentlich weniger auf Glieder des Stofflichen, Handgreiflichen, als auf eine Ergänzung des äußeren Geschehens mit seelischen Werten, also auf eine Vervollständigung des Stofflichen nach seiner Innenseite. Sie ist dadurch zu erstreben, daß man die Elemente des Stoffgegebenen nicht beziehungslos nebeneinander in die Erscheinung treten läßt, sondern sie in wesenhafter Beiordnung gegenseitig ursächlich verbindet. Denn dem kritischen Geist unserer Tage ist nicht mit einer lediglich bildhaften Gestaltung eines dramatischen Geschehens genügt. Er fordert vielmehr, das dramatische Leben klar und fest im Seelenleben der handelnden Gestalten verankert zu finden, damit er alles, was er leibhaftig vor sich lebendig werden sieht, mit rechter Ueberzeugtheit zu begreifen und zu glauben vermag. Nur in der Erfüllung dieser Voraussetzung wird das Drama aus der Wunderwelt der szenischen Unwirklichkeit heraus wie eine bezwingende Wahrheit auf den Menschen wirken und ihn damit erst zu einem selbstvergessenden Mitfühlen und Miterleben führen können.

Einer der wichtigsten Grundsätze für die wirksame dramatische Gestaltung einer künstlerischen Idee ist weiterhin darin zu erkennen, daß die Kette von abstrakten seelischen Vorgängen, durch welche der Ablauf eines parallelen bühnenbildhaften Lebens ursächlich bestimmt und getragen erscheint, in einer Reihe konkreter Erscheinungsformen innerhalb des Blickfeldes der Szene ihre körperliche Verdichtung finden. Die Vermittlung aller einzelnen Wellen seelischer Bewegtheit, die als verstandesmäßige Erwägungen, als Gefühlsschwingungen und Willensspannungen ihre Schatten in den Bereich der Bühne werfen, dürfen darum nicht vorwiegend oder gar allein durch das Ausdrucksmittel des Wortes bewußt gemacht werden. Das müßte eine Annäherung des Bühnenkunstwerkes an die ausschließlich wortkünstlerische Form des Epos bedeuten, das doch seinem Wesen nach dem spezifisch Dramatischen durchaus entgegengesetzt erscheint. Der Dramatiker hat seine Arbeit vielmehr grundsätzlich darauf einzustellen, alle Entwicklungsphasen innerer Bewegung so in sichtbare Erscheinungswerte umzuschalten, wie es beispielsweise Wagner tat, als er die im Epos verwendete undramatische Frage Parsifals nach dem Leiden des siechen Gralkönigs in die bezwingendere Offenbarungskraft einer Tat, die Zurückgewinnung des heiligen Speeres und die Berührung der Wunde mit der heiligen Waffe, umformte. Denn der Dramatiker muß sich immer der Tatsache bewußt bleiben, daß ein Bühnenkunstwerk seine Geistigkeit weniger auf dem Umwege über das Wort mitzuteilen hat, das höchstens ab und zu einmal durch szenisches Leben illustriert zu werden verträgt, sondern hat unablässig zu bedenken, daß die dramatische Idee vor allem einer sichtbaren Formung erharrt, wie es unter völligem Verzicht auf das Dichterwort etwa im Ideal der Pantomime erstrebt wird.

Eine derartige bühnenbildliche Auskristallisierung des Gedankens ist schon deshalb nötig, weil gerade im Musikdrama die Gefahr so nahe liegt, daß auf Grund der erschwerten Wortprägung durch den Sänger und unter der Konkurrenz des beigeordneten Orchesterklanges der Erkenntnis des Zuhörers nur zu leicht Teile des Textes verloren gehen können, deren Inhaltswerte sich kraft der determinierenden Phantasie des Zuschauers durch den Schlüssel einer gleichzeitigen homogenen szenischen Zuständlichkeit oder Bewegung bei rechter szenischer Gestaltung wenigstens bis zu einem gewissen Grade mitschöpferisch ergänzen lassen dürften.

Eine Art Maßstab für die geeignete dramatische Ausprägung eines dichterischen Stoffes ist in Form einer Probe aufs Exempel leicht in der Weise zu finden, daß man in seiner Phantasie die gewonnene Form des Dramas unter gänzlicher Beiseitestellung des Wortes einmal so an sich vorübergleiten läßt, wie es im Film der Fall ist. Zeigt sich dabei, daß dieses rein pantomimische Rudiment des Dramas den Ablauf des künstlerischen Gedankens in seinen wesentlichsten Erscheinungen lückenlos und durchsichtig, wenn auch nur in groben Umrissen, mitzuteilen vermag, dann wäre wohl die Form der dramatischen Darstellung gefunden, die nach dieser Richtung hin dem Wesen des Dramas gemäß ist und damit zugleich auch dem Theater wirklich das gibt, was des Theaters ist.

Bei seinem Bestreben, den Geist des Dramas in der bezwingenden Bildwirkung sprachkräftiger Situationen und Aktionen szenisch zu verkünden, darf der Dramatiker jedoch nicht aus dem Auge lassen, daß er sich hierbei in den physischen Gebundenheiten der Darsteller und der immerhin beschränkten Technik des szenischen Apparates in einer Weise eingeschränkt sieht, wie es für das Schaffen eines Malers oder Dichters nicht in Frage kommt. Die Beurteilung eines dramatischen Werkes hat sich letzten Endes immer nur auf dessen sinnfällige Verkörperlichung einzustellen und da wird sich zeigen, daß der Wert aller Regieanweisungen, die als unerfüllbare Versprechungen nur aus dem Textbuch herausgelesen werden können und die der Kunstfreund nicht in der Sinnfälligkeit ihrer szenischen Erfüllung vor sich lebendig gemacht sehen kann, für das Kunstwerk und vor allem für den nicht eingeweihten Kunstfreund gänzlich illusorisch sein muß.

Die geforderte Umschaltung seelischer Bewegungseinheiten in sichtbare Darstellungsformen ist aber nicht

immer leicht. Und geradezu unmöglich zeigt sie sich in dem Falle, wenn es sich nötig macht, nachträglich noch Vorgänge bewußt zu machen, die sich schon jenseits der Peripherie des eigentlichen Dramas abspielten. Das gebietet sich zuweilen, um die letzten kausalen Verhältnisse zu durchleuchten, in denen das eigentliche Drama als Auswirkung einer zurückliegenden Ursache wurzelt. Es ist natürlich, daß nur die Teile einer Handlung eine körperliche Verdichtung finden können, die der Gegenwartsform des Dramas leibhaftig zugehören, während die Geschehnisse der Vergangenheit nur durch das Wort eine epische und damit weniger dramatische Vermittlung finden können. Die erzählende Darstellung der Vorgeschichte muß vor allem immer aus dem Grunde von geringerer Bühnenwirkung sein, weil sie sich nicht von dem warmen Hauch eines lebendigen Jetzt durchglüht zeigt und nur eine mehr intellektuelle Mission zu erfüllen hat, indem sie in erster Linie die Zusammenhänge des Warum und Weil auseinanderzulegen bestimmt ist, um damit die restlose Erkenntnis einer ursächlichen Verankerung des dramatischen Lebens zu ermöglichen.

Darum eben erweist sich immer der Stoff als am wenigsten zur musikdramatischen Gestaltung geeignet, der auf die Aufrollung einer umfänglichen und womöglich stark komplizierten Vorgeschichte angewiesen ist, während umgekehrt wiederum die Stoffe als durchaus geeignet und dramaturgisch weniger bedenklich zu bewerten bleiben, die sich durch die Form eines Gegenwärtigen lückenlos erschöpfen lassen. Mit einem bescheidenen Maß von Vorgeschichte zwar kann und wird man sich immer willig abfinden. Nur hat der Dramatiker dabei immer dafür zu sorgen, daß um der verbreiternden Wirkung der Musik willen ihre Vermittlung in knappster Form geschieht und sie nicht als musikalisch-textlich berichtende, in ihrer Wirkung also vorwiegend konzertante Einlage einen Luftraum innerhalb des dramatischen Lebens entstehen läßt, sondern in natürlichster Verflüssigung restlos und organisch von der Gegenwartsform des Dramas aufgesogen erscheint.

Sind damit die dramaturgisch daseinsberechtigten Teile des Stoffes möglichst vollzählig in szenische Vorgänge umgeschaltet, so gilt es nun, sie in einer Folge einander beizuordnen, daß immer eines organisch aus dem andern herauswächst und jedes Einzelglied des dramatischen Lebens wirklich einen Schritt für die Entwicklung des szenischen Lebens bedeutet, ohne sich auf Nebenwege zu verirren und damit die dramatische Triebkraft erschlaffen zu lassen. Der zuletzt bezeichneten Gefahr wird am leichtesten der Dramatiker unterliegen, der bei der Darlegung stimmungsgesättigter Situationen in der Vorfreude absolut musikalischer Sonderwirkungen hängen bleibt und damit die Ritardandos möglich werden läßt, in denen handlungslose Lyrismen den straffen Zug einer kontinuierlichen Entwicklung unterbrechen. Das Moment dieser geforderten Stetigkeit einer dramatischen Bewegung ist zweifellos das Urtümlich-Dramatische und seine Vernachlässigung ist selbst durch eine noch so vollendete musikalische Stimmungskunst niemals ganz auszugleichen.

Leider muß aber diese stetig emporsteigende Linie dramatischer Entwicklung im normalen Falle wiederholt durchschnitten werden, da einerseits der gegenseitige zeitliche Abstand der einzelnen Teilhandlungen und der Wechsel des Schauplatzes, andererseits aber auch die Rücksicht auf die beschränkteren rezeptiven Energien des Theaterbesuchers eine Spaltung der Gesamthandlung in einzelne Akte geboten erscheinen lassen. Der Geschlossenheit einer starken dramatischen Wirkung kann mit den Zwischenaktpausen und dem an sie gebundenen ernüchternden Sturz aus der Welt des Idealen in die Realitäten erdenschwerer Bodenständigkeit natürlich nicht gedient sein. Aber so, wie manches andere notwendige Uebel, wurde man auch dieses nahezu unkritisch hinzunehmen gewohnt. Angesichts der ausgesprochenen Schäden einer Auflösung des Dramas in einzelne Akte sollte jedoch der Dramatiker doppelt darauf bedacht sein, mit dem Schnitt durch die Linie des äußeren Geschehens nicht auch zugleich die geistige Kurve des Kunstwerkes zu zerbrechen, wie es in manchem Drama geschah, wo man sich nach dem Fallen des Zwischenvorhanges zuweilen vergeblich fragt, was wohl vom nächsten Akte noch zu erwarten sein könnte. Es müssen sich vielmehr immer offene Fragen erheben, die nach Lösung rufen, und über die Pause hinweg muß immer eine Brücke der Spannung vom Gewesenen zum Kommenden hinüberstreben, damit sich der Zuschauer mit dem Beginn des nächsten Aktes nicht erst langsam aus völliger Indifferenz erneut in die Wärme rechter Teilnahme heben lassen muß, sondern sich möglichst sofort unter restlosester Gefühlsbeteiligung wieder in medias res finden kann.

Die textdichterische Arbeit im wörtlichen, mehr handwerklichen Sinne bezeichnet gemeinhin die sprachliche Formung des dichterischen Inhalts. Ihre besondere Art kann ebenso gut eine Schwächung des endlichen Gesamtkunstwerkes bedeuten, wie sie diesem im andern Falle auch eine wirkliche Steigerung bringen kann. Die erstgenannte Möglichkeit wird nur zu leicht in dem Falle zur Tat, daß der Textdichter die worthafte Gestaltung des Stoffes zu sehr durch die Brille der rein wortdramatischen Kunst sieht. Denn im Musikdrama ist das Wort nicht alles; ihm steht als annähernd gleichwertig die Hilfe der Tonsprache und vor allem die darstellerische Bildwirkung zur Seite, die von ihm nur scharf zur Eindeutigkeit ausgeprägt sein wollen. Die Sprache muß hier ausschließlicher noch wie im Schauspiel der Träger des Begrifflichen sein und um

dieses recht erkennbar werden zu lassen, gebietet sich vor allem eine klare Wortprägung und eine knappe, übersichtliche Satzformung, damit es dem Kunstfreund möglich ist, aus erkannten Bruchstücken einer sprachlichen Bildung die verloren gegangenen Teilwerte in phantasiemäßiger Ergänzungsarbeit zu rekonstruieren. Gesuchte Geistreicheleien dagegen und forcierte philosophische Gedankenblitze, wie sie dem schauspielerischen Dialog mit größerer Berechtigung eine geistige Tiefenwirkung zu geben streben, sind hier durchaus fehl am Ort, da das zumeist durchsichtigere Allgemeinmenschliche eines musikalischen Dramas mehr unausgesprochen aus der Latenz einer szenisch bewegten Welt heraufsteigen sollte und vor allem durch die mitschöpferisch abstrahierende Phantasie des Zuschauers erkannt sein will.

Als eine ungelohnte Mühe muß sich in vielen Fällen auch das Beginnen eines Textdichters offenbaren, den Wortinhalt eines Werkes durch das Mittel des Reimes und das Gleichmaß eines Metrums in die Ebenmäßigkeit einer strengen Form zu zwingen. Zunächst steht außer Zweifel, daß die durch solche Mittel erstrebte Form des Kunstwerkes damit notwendigerweise einen Teil der Schlagkraft und natürlichen Impulsivität verlieren muß, die der naturwarmen, ersten Sprachform des Gedankens noch unvermindert innewohnen konnte, solange sie noch nicht — unter der Kontrolle des Intellekts und unter dem Willen zur strengen Form stehend — dem Gestaltlichen auf Kosten seines Inhaltlichen Zugeständnisse einräumen mußte. Außerdem hat ja der Reim auch nur dann wirklichen Sinn, wenn sich der Gleichklang textlicher mit dem paralleler musikalischer Verszeilen deckt. In der endlosen Melodie unseres durchkomponierten modernen Worttondramas jedoch findet der Reim keine musikalische Bestätigung und hört damit gänzlich auf, die Wirkungen auszulösen, die ihm in den periodisch geebneten Nummern der älteren Oper noch möglich waren.

Darüber hinausgehend möchte man aber von der metrischen Formung der Textdichtung sogar eine gewisse Schädigung der kompositorischen Arbeit fürchten, deren sich der Tondichter in den meisten Fällen vielleicht kaum bewußt werden wird. Die Verbindung des Textes mit dem Ebenmaß eines Metrums gibt nämlich schon von vornherein das Gepräge einer bestimmten rhythmischen Ordnung und dürfte damit als eine Art Antizipation in musikalischer Richtung die Schöpferarbeit manches Komponisten etwas beeinflussen. Das könnte der Musik natürlich nur zum Schaden gereichen. Denn der Komponist möchte doch seine musikalische Form nicht aus dem Bau der Textdichtung hergeleitet sehen, sondern saugt nur die Geistigkeit der letzteren so in seiner Seele auf, daß sie dort von selbst zu klingen beginnt und sich emporsteigend ihre eigene Form schafft.

Im reinen Wortdrama ist allein das Wort das Mittel der Verkündung aller seelischen Vorgänge. Innerhalb des musikdramatischen Kunstwerkes jedoch gesellt sich ihm helfend noch die Musik bei, so daß es hier möglich wird, das Seelische des dichterischen Stoffes in einer Art Arbeitsteilung durch die beiden Supplemente Text und Musik offenbar werden zu lassen. Die durch etwas schärfere Konturen umgrenzten Inhaltswerte der Denk- und Willensvorgänge sind dabei möglichst eindeutig und unverwischt nur durch das Wort auszusprechen, während die mehr verschwommenen Umrisse der gegenstandsloseren Sphären des Gefühlslebens durch die Ausdruckskunst der Tonsprache eine Bespiegelung finden können, wie sie von dem Wort nicht annähernd erwartet werden kann.

Hieraus ergibt sich klar die Aufgabe der text- und tondichterischen Arbeit bei der Erschaffung eines musikalischen Dramas. Die mehr konkreten Werte des Gedanken- und Willenslebens haben sich im Wortgedicht in erschöpfender Sinnfälligkeit zu verdichten. Die lyrisierende Untermalung des Stimmungstones einer Szene durch das Wort dagegen bleibt eine ungelohnte Mühe, die höchstens die Totalität des Kunstwerkes unangemessen in die Breite walzt und damit die bezwingende Schlagkraft des herrschenden Dramas verblassen macht. Hier hat die Gleichzeitigkeit der Musik ihre höchste Mission zu erfüllen und der Gegebenheit des wortgebundenen Gedanklichen und Voluntialen in Form einer musikalischen Bespiegelung ihrer wandelbaren Gefühlsdurchwärmtheit gleichsam eine dritte Dimension hinzuzufügen. Denn erst dann, wenn die Regungen des Denkens und Wollens von einem zur Musik verdichteten Gefühl durchsonnt erscheinen, wird eine rechte Beiordnung und wechselseitige Durchdringung, eine letzte Vertiefung und wirkliche gegenseitige Steigerung der beiden Teilkünste möglich, in deren echt künstlerischer Summierung sich das bühnenmusikalische Kunstwerk noch immer stärkster künstlerischer Wirkungen fähig zeigte.

Ueber den stilgemäßen Vortrag der Chopinschen Kompositionen

Von OTTO VICTOR MAECKEL

(Schluß)

Im Anschluß hieran muß ich einiges zu der bei Chopin ganz besonders wichtigen Frage des Taktes und des Rhythmus sagen, ein bekanntlich von jeher viel umstrittener Punkt, der auch heute noch vielfach ganz falsch verstanden wird und der nach wie vor zu den gröbsten Verstößen Anlaß gibt. Es steht beweisbar fest, daß Chopin seine Schüler nach dem Metronom spielen oder vielmehr üben ließ, selbst ganz einfache Sachen. Er war der Ansicht, daß ein Schüler ein Stück erst streng im Takte spielen lernen müßte, ehe er sich Freiheiten erlauben dürfte. Mathias hat Pugno bestimmt versichert, daß er eine jede Chopinsche Komposition, die er bei dem Meister selbst studierte, nach dem Metronom hätte spielen müssen; bei Kadenzen habe Chopin das Instrument einen Augenblick angehalten. Später stellte Chopin den Metronom so, daß er nur auf das erste Taktteil und bei Stücken in sehr schnellem Tempo auf jeden zweiten Takt schlug, um dem Schüler etwas mehr Freiheit im Vortrag zu gewähren. Hieraus geht schon hervor, einen wie strengen Rhythmus der Chopin-Stil erfordert, und doch glauben noch viele, Chopin müsse „frei im Takte" gespielt werden! Eine zündende oder gar hinreißende Wiedergabe eines Chopinschen Tanzes — Mazurka, Walzer oder Polonaise — ist ja auch gar nicht denkbar, wenn nicht die Schwerpunkte der melodischen Linie in ganz gleichmäßig abgemessenen Zeitabständen aufeinander folgen. Gerade dies aber verlangte Chopin unter allen Umständen, nicht nur bei seinen Tänzen, sondern bei seinen Kompositionen überhaupt, wenn bei Stücken in langsamem Tempo die Skala des Metronoms nicht ausreichte, markierte Chopin die Schwerpunkte durch Aufklopfen mit einem Bleistift. Ausnahmen sind entweder durch eine hingeschriebene Bezeichnung besonders bemerkt, oder sie ergeben sich aus der Notierung. So fallen z. B. nicht unter diese Regel die kürzeren oder längeren zur Verzierung dienenden meist in kleinen Noten geschriebenen Kadenzen, die Chopin ganz bezeichnend „broderies" (Stickerei) nannte; sie müssen nach Chopins Worten „sans rigueur" (nicht gewaltsam oder ohne Hast) eingefügt werden, selbst wenn dadurch der Takt etwas verlängert würde.

Die rhythmische Freiheit, die *zwischen* den einzelnen Schwerpunkten der Melodie walten darf (und diese Zwischengruppen können sich unter Umständen über mehrere Takte erstrecken), z. B. ein Eilen mit ausgleichendem Verweilen oder Zurückhalten und Einholen, bezeichnete Chopin mit Tempo rubato. Er würde aber diesen Ausdruck wahrscheinlich nie gebraucht haben, wenn er hätte ahnen können, welche Mißverständnisse und Verkehrtheiten die Bezeichnung hervorgerufen hat; bildet doch heutzutage das Tempo rubato die beliebte Ausrede für unrhythmisches Spiel und eine oft bis zur Karikatur gehende Entstellung der Chopinschen Kompositionen! Was in Wirklichkeit unter Tempo rubato zu verstehen ist, habe ich eben zu erklären versucht. Genau beschreiben läßt sich ja diese für den Chopin-Stil allerdings sehr wichtige Nuance nicht, schönklingende Phrasen, wie der oft gebrauchte Vergleich mit dem Sturm, der die Zweige biegt, aber den Stamm nicht zu erschüttern vermag, nützen hier auch nichts, und eine Regel kann nicht aufgestellt werden, da es sich gerade um Freiheiten handelt, die dem Geschmack des einzelnen überlassen werden sollen. Die im folgenden gegebenen Vortragsregeln stehen zum Tempo rubato in enger Beziehung, sind aber bei Chopins Kompositionen fast immer angebracht.

Figuren, die sich mehrfach wiederholen, sind abwechslungsreich zu gestalten, entweder durch eine geringe Umstellung des Akzentes (wie bei der Stelle Takt 8 ff. und der Wiederkehr in der g moll-Ballade und sehr oft in den Mazurken), oder durch eine kleine Dehnung einzelner Noten (Takt 82 ff. der g moll-Ballade). Vielfach sind auch die Triller etwas zu dehnen (Mazurka B dur Op. 7,1 Takt 3; Nocturne Fis dur Op. 15,2 Takt 8). Aufsteigende Melodien beginnt man breit, um sie nach dem Höhepunkt hin etwas zu beschleunigen (Thema der cis moll-Polonaise, Mazurka B dur), während die absteigende melodische Linie vor dem Ruhepunkt auf der Tonika etwas zurückzuhalten ist (auf dieser Vorschrift beruht eine reizvolle Wiedergabe der Melodie in der E dur-Etude Op. 10,3 und der meisten Nocturnes, besonders Op. 9,2). Verstärkter Pedalgebrauch trägt auch dazu bei, eine Melodie breiter und das Tempo ruhiger erscheinen zu lassen (die Mittelsätze in den beiden Walzern Op. 64). Das eigentümlich Schwebende der Chopinschen Walzer wird man am besten herausbekommen, wenn man das erste Viertel (im Basse) ein klein wenig verkürzt, streng an das zweite bindet und dieses etwas abhebt, dieses Abheben allein reicht schon aus, wenn eine Verkürzung des ersten Viertels wegen gleichmäßiger (Achtel-)Bewegung in der rechten Hand (Minutenwalzer) nicht angängig ist. Dasselbe gilt von der Begleitung der Mazurken, nur ist hier, um das Charakteristische des Tanzes zum Ausdruck zu bringen, der zweite Taktteil — meist auch in der Melodie — hervorzuheben (oder auch der dritte,

was von der Melodie abhängt). Beim Polonaisen-Rhythmus wird das erste Achtel etwas verlängert auf Kosten der sehr knapp und im engsten Anschluß an das folgende Achtel zu spielenden Sechzehntel.

Eine große Rolle spielte bei Chopin das Pedal, in dessen Behandlung er selbst Meister war. Es ist überliefert, daß er von beiden Pedalen ausgiebigen Gebrauch machte, eine stilgemäße Wiedergabe Chopinscher Kompositionen ohne Ausnützung der Pedalwirkung ist auch gar nicht denkbar. Und nicht nur bei Melodien, sondern auch bei crescendo-Passagen ist bei Chopin Pedalgebrauch zulässig, er selbst nahm sogar das Pedal auf leise beginnende und dann stark anschwellende Tonleitern, wie z. B. am Schlusse der g moll-Ballade oder der a moll-Etude Op. 25, 11. (Beim Decrescendo dagegen würde durch das Fortklingen der einzelnen Töne — von denen doch genau genommen ein jeder schwächer ist als der vorhergehende — ein unerträgliches Durcheinander entstehen!) Verkehrt genommenes Pedal ist wie überall, so natürlich auch bei Chopin, vom Uebel, andererseits sei man aber auch nicht zu zurückhaltend und ängstlich (wie Kleczynski), denn kleine Verschwommenheiten tragen oft dazu bei, lyrische Stücke, wie z. B. die Nocturnes, in einen warmen weichen Ton zu hüllen und sind daher vom Komponisten beabsichtigt gewesen. Man denke bei dieser Eigentümlichkeit des Chopin-Stiles an das Halbdunkel Rembrandts, der hiermit auch eine Wirkung erzielte, die der lineare Stil der älteren Meister nicht hatte hervorbringen können. Als Beweis für das Gesagte wäre u. a. das Fis dur-Nocturne Op. 15,2 und die Berceuse zu nennen, bei der trotz des Figurenreichtums das Pedal nur da schnell gewechselt wird, wo im Basse der Dominantseptimen-Akkord die Tonika ablöst. In solchen Fällen soll das Pedal nicht nur dazu dienen, die Bässe weiterklingen zu lassen, es wird auch eine ästhetische Wirkung erstrebt: die Konturen der Melodie sollen durch das Pedal weicher gestaltet werden. Man kann sich hiervon überzeugen, wenn man bei den genannten Stücken das rechte Pedal durch das von Steinway erfundene Haltepedal ersetzt. Hummel bringt am Schlusse des zweiten Satzes seiner D dur-Sonate Op. 106 eine reichverzierte Melodie, die sich mit manchen Stellen bei Chopin z. B. in der Berceuse vergleichen ließe; hier ist jedoch der Pedalgebrauch — in seiner ganzen Klavierschule — ausdrücklich untersagt. Hummel war bekanntlich ein Gegner des Pedales, das er fast nie anwandte oder anwenden ließ, er ahnte nicht, ein wie wichtiges Vortragsmittel er als unkünstlerisch verwarf. Es ist sehr lehrreich, verwandte Stellen von Hummel und Chopin — dort ohne, hier mit Pedal — hintereinander zu spielen, um zu erkennen, was das Pedal für den Chopin-Stil zu bedeuten hat.

Eines besonderen Hinweises bedarf noch eine in Chopins Werken häufig auftretende Feinheit: Wenn Chopin eine Pause notiert hat, und sei es auch nur eine Sechzehntelpause, so muß diese für den Hörer auch bemerkbar sein; das Pedal ist also in solchen Fällen peinlich genau aufzuheben, damit die Pause nicht verdeckt wird. Als Beispiel wähle ich die Wiederholung der Passagengruppe im As dur-Walzer Op. 34, 1 (Takt 25 ff. nach dem Wiederholungszeichen).

Es ließe sich noch so vieles sagen, womit man aus Verehrung für den Komponisten seinen Interpreten nützen möchte, aber wenn man die Feder ansetzt, dann merkt man, wie Weniges in Regeln gefaßt oder ohne Demonstration am Klavier erläutert werden kann. Ich muß daher meine Ausführung beenden mit der Mahnung: Man übe Chopinsche Kompositionen mit Liebe gründlich und zum mindesten unter genauer Beachtung der Vortrags- und Tempobezeichnungen, die er selbst gegeben hat. Man hüte sich vor Willkürlichkeiten, die der Absicht des Komponisten zuwiderlaufen, und suche erst die feinbesaitete, poetische Natur des Meisters und seine Künstlerpsyche zu begreifen, ehe man es unternimmt, ihn durch seine Werke zu anderen reden zu lassen.

Ein vergessenes Quartett von Richard Strauß / Von K. Köhler

Vergessen? und das schon bei Lebzeiten des Komponisten? Ja! Vielleicht hat er's selber vergessen, es hat eben damit seine besondere Bewandtnis. Künstler sind ein lustiges Völkchen; auch der Künstlerverein in Weimar bildet davon keine Ausnahme. Es war im Jahre 1889, da veranstaltete dieser Verein ein fideles Winterfest. In diesem Jahre war in Paris die große Weltausstellung gewesen. „Machen wir halt auch eine!" Und so wurde denn in den Räumen des Künstlerhauses eine Weltausstellung losgelassen mit Eiffelturm und allem möglichen Klimbim. Damit die Sache recht vielseitig wurde, mußten möglichst alle Mitglieder etwas zum Gelingen des Festes beitragen und die Musiker bekamen die Aufgabe, die Aufschrift einer — schwedischen Streichholzschachtel zu komponieren. Damals war Rich. Strauß in Weimar, und auch er hat sich dieser lustigen Aufgabe unterzogen und jenes Quartett komponiert, das heute wohl fast niemand mehr kennt, und das wir nachstehend unsern Lesern zur Kenntnis bringen. In dem Motto: „Es lebe Neßler und die Vierstimmigkeit!" spottet Strauß über Neßler und dessen „Trompeter von Säckingen", der damals über alle Bühnen ging. Die

Bemerkung: „Hoch Gießen!" gilt dem Kammersänger Gießen, damals erster Tenor am Theater in Weimar. Das Titelblatt, von einem Weimaraner Künstler gezeichnet, zeigt Strauß in seiner etwas sonderbaren Art zu dirigieren. Das Ganze hat natürlich keinen Kunstwert, doch guckt der ganze Strauß bereits daraus hervor.

Sehr mäßig

Motto: Es leben Neßler und die Vierstimmigkeit.

tranquillo

- for pp och försor p och för- for

utan sorg utan sorg mf och försor

p. Tända en

dast mot la dans Tända en dast mot la dans Tän - da en dast mot la dans

p. Tända en dast mot la dans Tän.

Tän- da en dast mot la dans Tän.

- - da en dast Tän. da en dast mot la dans Tända en dast mot la dans Tända en dast mot la dans en

- - da en dast

Tända en dast mot la dans

pp

dast mot la- dans plan plån.

Richard Strauss

Weimar

2. December 1889.

Die Gefährdung der musikalischen Volkserziehung

Der springende Punkt aller musikalischen Volkserziehungsbestrebungen ist eine gründliche Reform des gesamten Musikunterrichtswesens. Von dieser Erkenntnis durchdrungen, traten zahlreiche berufene Männer auf den Plan, um eine solche Reform in die Wege zu leiten. Aber in dem dabei entwickelten löblichen Eifer übersahen sie die andere Seite des Problems. Sie beleuchteten wohl alle Mängel und Auswüchse auf Seiten der Unterricht*geber*, während die Hemmungen und Hindernisse, die im allgemeinen bei den Unterricht*nehmern* obwalten, fast ganz unerwähnt blieben. Es liegt auf der Hand, daß selbst dann, wenn alle Unterrichtgeber bedeutende Künstler und musikpädagogische Genies obendrein wären, diese gewiß günstigen Bedingungen doch nicht die gewünschten Erfolge zeitigen könnten, wenn auf Seiten der Unterrichtnehmer die nötigen Voraussetzungen fehlten, die in ihrer Gesamtheit weit mehr umfassen, als nur Talent und Neigung.

Eine der unerläßlichsten Voraussetzungen ist heute bereits auf ein äußerst bescheidenes Maß zusammengeschrumpft und die kunstfeindlichen Strömungen der Gegenwart drohen auch noch diesen Rest vollständig illusorisch zu machen. Gemeint ist die *Zeit*, die der Unterrichtnehmer zum *Ueben* bedarf. Die Frage der Zeit ist eine derjenigen, die am schwersten auf dem Kulturgewissen unserer Tage lasten. Hat sich doch das Aufgaben-, Lern- und Arbeitsgebiet des modernen Menschen dermaßen erweitert, daß für Studienfächer wie Musik so gut wie gar keine Zeit übrig bleibt. Alle Schüler und Schülerinnen der höheren Lehranstalten, alle Angestellte, alle Arbeiter, die in ihren freien Stunden dem Studium der Musik obliegen, klagen über Mangel an Uebungszeit. Und mag auch jene musikalische Volkserziehung, deren praktisch-formales Ziel ein höheres ist als Chorgesang, noch so wünschenswert erscheinen, so muß man sich demnach ernstlich fragen, ob es unter den gegenwärtigen Umständen nicht besser wäre, wenn diese Kreise gleich von vornherein das Musikstudium unterließen. Denn bei der lächerlich wenigen Uebungszeit, die ihnen zur Verfügung steht, kann ein irgend nennenswerter Unterrichtserfolg nicht erzielt werden.

Fangen wir bei der Jugend an: Die geistige Ueberlastung derselben ist längst erkannt worden, was ja zur Folge hatte, daß man die Schulstundenzahl überall herabsetzte. Aber die Entlastung ist für Schüler, die ihren künstlerischen Neigungen nachgehen möchten, noch durchaus ungenügend. Handelt es sich doch nicht nur um die Schulstundenzahl, sondern auch um die Zeit und Kraft, deren es zur Bewältigung der Schularbeiten bedarf. Letztere nehmen schon bei den Schülern der unteren Klassen fast den ganzen Nachmittag in Anspruch. Bei den Schülern der oberen Klassen dauern die Lösungen der Aufgaben bis in die späten Abendstunden hinein. Ja, ich erhielt Briefe, worin mir Väter klagten, daß ihre Söhne bis ein Uhr nachts über ihren Arbeiten saßen und deshalb nicht zum Ueben gekommen waren. Solche Langsamarbeiter sind keineswegs immer die weniger Begabten, die durch länger dauernde Bemühungen das ersetzen müssen, was ihnen die Natur versagt hat. Es sind auch oft die gründlich und sorgfältig arbeitenden Schüler.

Verschlimmert werden diese für eine musikalische Ausbildung der Jugend ungünstigen Zustände noch durch die in den höheren Schulen jetzt ganz besonders übliche *Idealisierung der Körperkraft*. Zweifellos hat das Sportwesen in der rechten Auffassung und der rechten Begrenzung seinen hohen erziehlichen Wert und es liegt mir nichts ferner, als einer verweichlichenden Jugenderziehung das Wort zu reden. — Mit aller Entschiedenheit muß aber betont werden, daß das ästhetische Bildungsmoment in keiner Weise in den Hintergrund gedrängt werden darf.

Eine musikalische Volkserziehung, die an Klassen- und Standesbefangenheit leidet, ist keine. Noch nie hat man wohl in hoher sozialer Abstammung ein Kriterium musikalischer Begabung erblickt. Und das wären merkwürdige Sozial- und Kulturpädagogen, die es nicht freudig begrüßten, daß auch der Asphaltarbeiter Hausmusik treibt. Aber die Tatsache der Musikpflege in allen Bevölkerungskreisen ist noch lange kein sicher günstiges Zeichen unserer Musikkultur. Denn wie ist es bei den zahlreichen jungen Angestellten, Handwerkern und Arbeitern, die einen großen Teil der ihnen kärglich zugemessenen Erholungsstunden um der Schönheit willen zum Opfer bringen und sich im Schweiße ihres Angesichts eine wenigstens mittelmäßige musikinstrumentelle Technik zu erüben suchen? Ist nicht solches Heldentum — so kann man doch wohl derartige Opferwilligkeit bezeichnen — meist nur von negativem Erfolg begleitet? Man bedenke die Wirkung des *Milieus*, der *wirtschaftlichen Verhältnisse*, des *Zehn-* und auch des *Achtstundentags*, der *Ueberstunden* und man wird selbst bei besonders optimistischer Veranlagung sich kaum Illusionen in bezug auf Musikunterrichtserfolge hingeben.

Und doch haben wir es hier mit Unterrichtnehmern zu tun, denen die Tonkunst kein oktroyiertes Kulturmittel bedeutet, die wahrhaft musikbegeistert, lernfreudig und auch zumeist begabt sind.

Natürlich kommt bei den Zöglingen einer musikalischen Volkserziehung die „hohe Schule der Technik" nicht in Frage. Ohne praktisch-instrumentelle Ausbildung bleibt jedoch alle musikalische Erziehung nur Stückwerk. Die aktive Mitgliedschaft eines Chorgesangvereins oder das Anhören von Einführungsvorträgen sind unzulängliche Mittel, so empfehlenswert sie auch in gewisser Hinsicht sein mögen. Auch handelt es sich nicht nur um die Erlangung einer Technik, die gerade noch genügt, um die in neuester Zeit so zahlreich auftauchenden musikhistorischen Ausgrabungen spielen zu können. Weder mit der romantischen Flucht in vergangene Jahrhunderte noch mit „erleichterten" Ausgaben klassischer Tonstücke kann sich eine auf die Höhe der Zeit stehende musikalische Volkserziehung zufrieden geben.

Unsere Musikkultur krankt an dem fatalen Mißverhältnis, daß wir bei einer Menge überzähliger Fachmusiker nur eine kleine Anzahl solcher Dilettanten haben, die den technischen Anforderungen einer guten Hausmusik Genüge leisten können.

Das mag aus mancherlei Ursachen zu erklären sein. Zu diesen gehört sicher und in nicht geringem Maße der Mangel an Uebungszeit. Daher gilt es in erster Linie, in dieser Beziehung Wandel zu schaffen.

Wenn nun auch eine Entlastung der Schuljugend von Hausaufgaben als durchführbar erscheint, so würde die Forderung einer Neuregelung bezw. weiteren Einschränkung der Arbeitszeit bei dem jetzigen Stande unserer Wirtschaft kaum erfüllbar sein. Einer bedeutend strengeren Kontrolle der gesetzlichen Arbeitszeit der Lehrlinge dürften jedoch keine Hindernisse im Wege stehen. Die Zöglinge der musikalischen Volkserziehung sind ja zu einem großen Teil Lehrlinge. Und gerade diese haben in so vielen Fällen unter einer allzulangen Arbeitszeit zu leiden. Sie sind die Aschenputtel der Betriebe, Werkstätten, Ladengeschäfte und kaufmännischen Büros. Man kennt ja den Satz, mit dem alle dahinzielenden Klagen abgewiesen werden. Gibt es doch sogar Lehrherren, die ihren Lehrlingen unter Androhung der Entlassung direkt verbieten, Musikunterricht zu nehmen.

Solche Uebergriffe in Zukunft unmöglich zu machen, ist eine Aufgabe, die als eine der dringendsten unserer Kulturpolitik zu werden verdient. *Rich. Möbius.*

Stimmgabel-Prüfungen

Von Ingenieur P. MAX GREMPE, Berlin-Friedenau

Die Bedeutung der Stimmgabel für musikalische Zwecke ist seit ihrer Erfindung im Jahre 1711 schnell und allgemein anerkannt worden. Weniger bekannt ist, daß die Stimmgabel auch ein einfaches und sehr genaues Instrument für Zeitmessungen darstellt. Die Stimmgabel hat daher über ihre Bedeutung in der Musik hinaus große Wichtigkeit für verschiedene technische und wissenschaftliche Zwecke, so für physiologische Untersuchungen, ballistische Messungen, für akustische Fernmesser und in der Elektrotechnik zur Frequenzbestimmung von Hochspannungs-Wechselstrommaschinen. Es liegt in der Natur aller dieser Aufgaben, daß hierzu eine Normalstimmgabel erforderlich ist. Das Präzisionsmechanische Laboratorium der Physikalisch-technischen Reichsanstalt Berlin hat daher seit dem Jahre 1888 die Prüfung und Beglaubigung von Normalstimmgabeln übernommen. Es sind verschiedene, von einander unabhängig absolute Zählverfahren benutzt worden, um eine Normalstimmgabel mit einer Zuverlässigkeit von 0,005 Schwingungen in der Sekunde zu erzielen. Die recht schweren Bedingungen für die Zulassung zur Prüfung sind von nicht zu unterschätzendem günstigen Einfluß auf die technische Ausführung der Stimmgabel gewesen. Tausende von Normalstimmgabeln sind so in den Verkehr gekommen. Es dürften daher die Anforderungen, denen die einzureichenden Stimmgabeln genügen müssen, an dieser Stelle besonderes Interesse verdienen.

Die Prüfung hat den Zweck, die Richtigkeit der Tonhöhe bezw. der Schwingungszahl der Gabel zu ermitteln. Sie kann mit einer Berichtigung der Gabel im Prüfungs-Laboratorium verbunden werden, sofern diese den internationalen Normalstimmton, d. h. bei 15 ° C dasjenige eingestrichene a angeben soll, dessen Höhe durch 435 ganze Schwingungen (870 halbe oder einfache Schwingungen französischer Zählweise) in der Sekunde bestimmt ist. Die berichtigten Gabeln werden beglaubigt.

Stimmgabeln, die der Reichsanstalt zwecks Beglaubigung eingereicht werden, müssen folgenden Bedingungen entsprechen: Die Gabel soll aus nicht gehärtetem Gußstahl erzeugt sein und mit ihrem Stiel aus einem Stück bestehen. Es ist jedoch zulässig, daß der Stiel mit dem Körper der Gabel durch Schweißung verbunden ist.

Die beiden Zinken sollen prismatisch sein, gleichen rechteckigen Querschnitt haben und einander parallel stehen. Die Seite ihres Querschnitts in der Vorderansicht der Gabel, die Dicke der Zinke, soll mindestens 2,5, diejenige in der Seitenansicht der Gabel, die Breite der Zinke, mindestens 5 mm betragen. Bei Gabeln für Orchesterstimmung soll die Dicke der Zinke mindestens 5, ihre Breite mindestens 10 mm erreichen. Diese Angaben sind nur die kleinsten zulässigen Maße. Die Reichsanstalt rät, möglichst größere Abmessungen zu wählen.

Der Ausschnitt am Fuße der Zinken soll annähernd halbkreisförmig, und zwar so gebildet sein, daß die Zylinderfläche in die ebenen Innenflächen der Zinken gleichmäßig verläuft und weder Wellen noch Knicke zeigt.

Die Vorder- und Hinterfläche der Gabel sollen in ihrem ganzen Verlauf eben bleiben, so daß die Flächen der Zinken ohne Knicke und diejenigen des Verbindungsstückes zwischen Zinken und Stiel, des Sattels der Gabel, übergehen. Auch die Seitenflächen des Sattels, die sich zur Ansatzstelle des Stieles hin verjüngen, sollen sich ohne Knicke an die der Zinken anschließen. Die Verjüngungsflächen sollen symmetrisch zur Achse der Gabel liegen und so gestaltet sein, daß an keiner Stelle der Abstand zwischen einem Punkte des Ausschnittes und der äußeren Verjüngungsflächen weniger als die Dicke der Zinken beträgt. Dabei soll der Sattel solche Form erhalten, daß auf jeder seiner ebenen Begrenzungsflächen ein Quadrat von mindestens 10 mm Seite zur Aufnahme von Stempelungen freibleibt. Die Achse des Stieles soll mit derjenigen der Gabel zusammenfallen. Der Stiel kann mit Gewinde versehen sein.

Die Gabel soll rostfrei, ihre gesamte Oberfläche, auch die Innenflächen der Zinken und des Ausschnittes sollen gut poliert und frei von Schrammen und Materialrissen sein.

Bezeichnungen oder Aufschriften, soweit diese nicht etwa von früheren Stempelungen der Reichsanstalt herrühren, dürfen sich nicht auf den ebenen Flächen der Gabel vorfinden. Firmen-Vermerke usw. sind auf den Seitenflächen des Sattels oder auf dem Stiel gestattet. Angaben über Tonhöhe oder Schwingungszahl sind auch dort unzulässig.

Die Prüfung einer Stimmgabel erfolgt durch Zählung der Schwebungen mit Differenzgabeln, die aus der Grundstimmgabel abgeleitet sind.

Ergibt die Prüfung, daß die Anzahl der ganzen Schwingungen der Gabel um nicht mehr als 0,5 im Mehr oder Weniger von ihrem Sollwert abweicht, so wird die Gabel beglaubigt. Erweist die Prüfung größere Abweichung, so wird die Gabel vor der Beglaubigung soweit berichtigt, daß sie die vorgenannte Fehlergrenze einhält. Für diese Berichtigung wird eine besondere Gewähr von der Reichsanstalt erhoben, falls die Schwingungszahl 437 übersteigt oder 431 noch nicht erreicht hat. Die Zahlungen richten sich nach der erforderlichen Arbeit. Derartige Gabeln können aber auch ohne Berichtigung zurückgegeben werden, wenn deren Ausführung der Reichsanstalt nicht unbedenklich ist.

Soll eine Stimmgabel mit Schallkasten (Resonanzkasten) geprüft werden, so wird diese auf den Kasten ausgedehnt und untersucht, ob der Ton der Gabel durch den Kasten hinreichend verstärkt wird.

Stimmgabeln zum Handgebrauch, deren Zinken eine Dicke von mindestens 3,5 und eine Breite von mindestens 7 mm haben, sowie Stimmgabeln für Orchesterstimmungen von mindestens 5×10 mm können auf Wunsch der Beteiligten als Präzisionsgabeln berichtigt und beglaubigt werden. Die Berichtigung wird dann soweit geführt, daß die Anzahl ihrer ganzen Schwingungen um nicht mehr als 0,1 im Mehr oder Weniger von ihrem Sollwert abweicht. Die Prüfung solcher Gabeln wird auch auf die Veränderung ausgedehnt, welche die Schwingungszahl durch Erhöhung oder Erniedrigung der Temperatur erleidet.

Die Beglaubigung der Stimmgabel erfolgt durch Blauanlassen und Stempelung. Diese geschieht durch Einprägung und umfaßt:

1. das Aufbringen des internationalen Stempelzeichens (die Zahl 870 in einem Oval) auf eine der ebenen Flächen des Sattels,
2. das Aufbringen der Bezeichnung der Tonhöhe in Notenschrift auf die andere ebene Fläche des Sattels,
3. das Aufbringen einer laufenden Nummer und des Reichsadlers mit Jahreszahl auf die Breitseite einer der Zinken nahe am oberen Ende,
4. das Anbringen je eines kleinen Bildes des Reichsadlers auf die weißpolierten Endflächen der Zinken.

Bei Beglaubigung von Präzisionsgabeln tritt hinzu:

5. das Aufbringen eines fünfstrahligen Sterns unterhalb der Jahreszahl.

Auf Schallkästen wird die Nummer der zugehörigen Gabel und ein Reichsadler mit Jahreszahl aufgebracht.

Bei wiederholter Beglaubigung einer mit Stempelung der Reichsanstalt versehenen Stimmgabel beschränkt sich die Abstempelung auf das Anbringen des Reichsadlers mit Jahreszahl..

Ueber die Prüfung jeder beglaubigten Stimmgabel wird eine Bescheinigung ausgestellt. Diese bekundet, daß die Zahl der ganzen Schwingungen für die Temperatur von 15 ° C um nicht mehr als die vorhin angegebene Fehlergrenze von 435 abweicht. Die Bescheinigung für Genauigkeits-Stimmgabeln gibt auch die Art der Aufstellung und Befestigung an, in der die Prüfung erfolgt ist und nennt die Veränderung der Schwingungszahl für eine Temperaturerhöhung von 10 ° sowie diejenige auf ganze Grade abgerundete

Temperatur, bei der die Schwingungszahl der Gabel 435 am nächsten kommt.

Stimmgabeln, die anderen Zwecken als zum Angeben des internationalen Stimmtons dienen, können nach Ermessen der Reichsanstalt auch dann geprüft werden, wenn sie vorstehenden Vorschriften nicht genügen.

Die Einführung dieser Prüfungen und Beglaubigungen für Normal- und Präzisions-Stimmgabeln hat für Wissenschaft und Praxis sehr günstige Wirkungen gehabt.

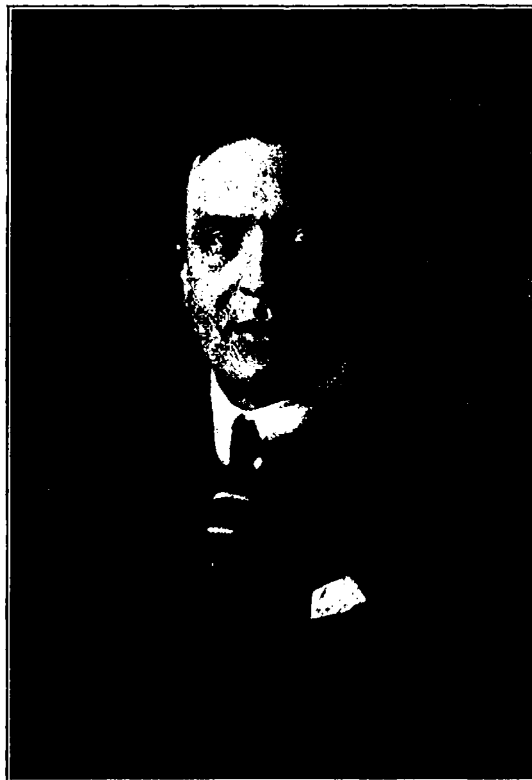
*

Bruno Walter

Zum fünfzigsten Geburtstag (15. September)

Von Dr. F. PRINTZ, München

Glänzend und reich an ungewöhnlichem Erfolg ist der Aufstieg, den der nun fünfzigjährige Bruno Walter von der Höhe seines Künstlertumes rückschauend überblicken kann. Schon der blutjunge, achtzehnjährige Kapellmeister, der am Sternschen Konservatorium bei H. Ehrlich, Bußler und Radecke studiert und in Köln begonnen hatte, kommt in Hamburg in den Bannkreis des despotischen Feuergeistes Gustav Mahler, wird von ihm in seiner Begabung erkannt und nach etlichen Zwischenstationen: Breslau, Preßburg, Riga und Berlin an die Wiener Hofoper gerufen, wo er als Könner und Künstler ausreifend, dem verehrten Meister zugleich hingebender Jünger, Helfer im Kampf um sein Werk und verstehender Freund ist. Nach Mottls plötzlichem Hinscheiden führt ihn ehrenvollste Berufung zur Leitung der Münchner Hofoper und der Akademiekonzerte und er widmet seiner Aufgabe neun Jahre hingebender, unermüdlicher und erfolgreichster Arbeit, um dann, müde der mannigfachen Widerstände, die man seiner Wirksamkeit entgegensetzt, das Amt niederzulegen und einige Jahre ohne längere Bindung als vielbegehrter Gastdirigent im In- und Auslande, namentlich England und Amerika zu bereisen. Allein seinem eigentlichen Wesen nach zu wenig nur Dirigiervirtuose, zu wenig eingestellt auf flüchtigen Abenderfolg, sondern gewohnt, im besten Sinne erzieherisch und auf weite Sicht hinaus zu arbeiten, nimmt er freudig die Gelegenheit zu neuer Tätigkeit großen Umfanges wahr, da ihm 1925 die Leitung der Berliner städtischen (Charlottenburger) Oper und damit ein neues, seinen Fähigkeiten entsprechendes Wirkungsfeld in der Heimat angetragen wird.



Phot. A. Stiffel, München

Bruno Walter

Es liegt außerhalb des Rahmens einer so kurzen Skizze, diese bisherige Laufbahn Walters im einzelnen biographisch-datenmäßig zu verfolgen. Lohnender mag es erscheinen, mit wenigen Strichen das Bild seines Wesens zu umreißen, wie es Hunderten und Tausenden vor Augen steht, die im Lauf eines oder mehrerer Jahre eine Fülle tiefer, künstlerischer Eindrücke durch ihn empfangen haben oder noch empfangen. Wie viele freilich von jenen, die ihm nach vollendeter Aufführung zujubeln, oder auch zum Teil vielleicht über der „Menge" Urteilslosigkeit lächeln und mit scharfen Worten entweder die „Stilwidrigkeit" oder den „Mangel an wirklichem Erleben", die „vollkommen vergriffenen Tempi" und was sonst noch alles an der Leistung des Gefeierten zu tadeln wissen — wie viele von ihnen allen ahnen auch nur ungefähr etwas von der Mannigfaltigkeit grundverschiedener Anlagen und Eigenschaften, die in einem künstlerischen Individuum zur Einheit verschmelzen müssen, um eine Dirigentenpersönlichkeit von der Bedeutung Bruno Walters aufkeimen und sich entfalten zu lassen. Gerade hierin aber, in der harmonischen Vereinigung divergentester, ja scheinbar widersprechendster Eigenschaften liegt das Wesen jedes hervorragenden Dirigenten wesentlich begründet und jeder geübte Hörer und scharfe Beobachter kennt jene Dirigententypen, in deren seelischem Organismus einzelne oder Gruppen an sich guter Berufsanlagen einseitig hervortreten, meist sehr zum Schaden einer vollendeten Wiedergabe der Werke.

Nicht die geistige Beherrschung der Partitur noch das musikalische Gedächtnis, nicht das untrügliche Ohr noch das feine Gefühl für Rhythmus und Melodik machen für sich den großen Dirigenten; nicht die plastische Phantasie des Nacherlebens noch die Feldherrngabe, die Seelen der Musiker wie der Hörer dem Fluidum seines künstlerischen Willens zu unterwerfen; und ebenso wenig das instinktive Gefühl für die differenzierte, seelische Behandlung, die das Heer der grundverschiedenen, künstlerischen Mitarbeiter verlangt, noch die sichere Einfühlung in die stilistische Forderung eines Werkes, eines Stiles, einer Zeit. Das alles sind wertvollste Begabungen und Fähigkeiten, deren Aufzählung sich noch um so manche mehren ließe. Derer aber, die sie alle in sich vereinigen, so daß jede im gegebenen Augenblick aus ihrem ganzen Wesen heraus wirksam werden kann, derer sind wenige und zu ihnen gehört Bruno Walter. Daher seine seelische Spannweite für das Erfassen verschiedenster Stilwelten. Mozarts Opern, vor allem „Figaro", „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte" erwachen unter seiner Stabführung im Münchner Residenztheater zu ihrem ureigensten Leben. Aber auch die Romantik Pfitzners findet in Walter ihren schwärmerischen Ausdeuter, „Palestrina" wird uraufgeführt, Webers „Euryanthe" neu zum Leben heraufbeschworen; Wagners Werk aufs liebevollste durchdrungen und manchem Zweifler zum Trotz in bedeutsamer Architektonik aufgebaut; die glühende Ekstatik und Dämonik der Mahlerschen Sinfonien einem ursprünglich skeptischen Publikum in die Seele gehämmert.

Von der grenzenlosen Hingabe aber, mit der Bruno Walter sich für das Werk und sein Bild der Wiedergabe einsetzt, davon ahnt nur der etwas, der ihn proben sah und hörte. Erscheint Walter bei der Aufführung als der überlegene Gestalter des Werks und der geborene Führer seiner Musikerschar, so offenbart sich in der Probe erst der ganz erstaunliche Reichtum seiner dirigentischen Gaben und Eigenschaften. Jedes Wort an die Ausübenden über Werk und Aufführungsabsicht zeugt von letzter, geistiger und seelischer Durchdringung und veranschaulicht plastisch seinen Formungswillen. Im Kampf gegen die Fehler, deren keiner seinem feinen Ohr entgeht, stehen ihm köstlicher Humor und sarkastischer Witz, gepaart mit gewinnendster Liebenswürdigkeit zu

Gebote und es dürfte verhältnismäßig wenige Dirigenten geben, die es verstehen, all ihre Mitarbeiter so für ihre Persönlichkeit zu gewinnen, ihre eigenen Fähigkeiten so aus ihnen herauszuholen und diese Fähigkeiten samt dem gewonnenen Arbeitswillen auf das Werk und die Begeisterung für dessen würdige Wiedergabe hinüberzulenken. Und gleichzeitig geht von diesem liebenswürdigen „Mitarbeiter" Bruno Walter ein zwingendes Fluidum aus, das die Masse der Mitwirkenden zum gehorsamen Werkzeug zusammenschweißt und ihrem Musizieren Intensitäten entreißt, die den Hörer packen und in Bann ziehen. Im Akt des Nachschaffens verschwindet der glänzende Kapellmeister hinter dem schöpferischen Menschen Bruno Walter und Musik wird zum überpersönlichen Geschehen, wird wahres Kunsterlebnis.

*

Glossen zum Problem des musikalischen Dramas

Von WALTER ABENDROTH

Alle Einwände gegen die höhere Berechtigung der Form des musikalischen Dramas, so scharfsinnig sie auch teilweise sein mögen (z. B. diejenigen von Nietzsche), sind rein theoretischen Wesens, während die natürliche Wirkungskraft der besten Werke dieser Gattung den praktischen Erweis bringt, daß sie echt, ursprünglich und lebendig ist und also vom Leben gefordert. Jene spezialfachkritischen Einsprüche dagegen in ihrer ganzen theoretischen Klarheit und Unwiderleglichkeit sind wahrer als die Wahrheit — sie entspringen der sauberen Logik exakter Gehirne, indessen die bestrittenen Schöpfungen genialer Vollnaturen aus dem ganzen Menschen entstammen, in ihrer widerspruchsvollen Wirklichkeit die gleiche widerspruchsvolle Beschaffenheit der gesunden Umwelt ansprechen und von ihr mit Freude ergriffen und begriffen werden!

*

Einer der modernen Einwürfe gegen das musikalische Drama lautet: Wenn ich ein Drama sehen will, gehe ich ins Schauspielhaus, wenn ich Musik hören will, ins Konzert. — Was damit bewiesen sein soll, ist nicht ganz klar, denn von der dritten Möglichkeit, der *absolut selbständigen* Form eben des musikalischen Dramas ist dabei ja gar nicht die Rede. Oder ist es so schwer, zu begreifen, daß letzteres keine Mischung aus den beiden erstgenannten Essenzen ist, sondern ein eigenes Ganzes, welches nur ähnliche Ausdrucksmittel verwendet. (Wohlgemerkt: *ähnliche*, nicht dieselben.) Man kann also auf jenen „Einwand" nichts erwidern, sondern nur hinzufügen: „und wenn ich ein musikalisches Drama genießen will, gehe ich in die Oper." —

*

Die Abkehr der jungen Generation vom musikalischen Drama ist anderseits ein ganz instinktiver Trieb der immer produktiven Natur. Das musikalische Drama hat eine Epoche hindurch den Zeitstil beherrscht und es ist auf seinem Gebiete so viel Geniales, Bedeutendes, Tüchtiges und Anständiges geschaffen worden, daß uns vorläufig „zu tun fast nichts mehr übrig bleibt". Die Aufmerksamkeit darf und muß sich daher erst einmal wieder auf andere Tätigkeitsfelder richten. Das ist ein sehr natürlicher Vorgang, aber seine Träger denken sich die tiefsinnigsten „Begründungen" ihrer Stellungnahme aus. Sie folgen einem Naturgesetz und glauben, selbst neue Gesetze zu entdecken. Es genügt auch, daß sie etwas tun — wennschon sie selbst nicht wissen, *was* sie tun.

*

Ueberhaupt ist die „Anerkennung" oder Aberkennung irgend einer Kunstform etwas sinnwidriges. Ebenso, wie wenn jemand die Bäume anerkennen wollte, aber nicht die Wolken. Alles zusammen ergibt erst die Natur. *Alle* Arten, sich künstlerisch auszudrücken, ergeben zusammen erst *die* Kunst.

Albert Lortzing und Franz von Suppé

Der Wiener Direktor Pokorny hatte zu Beginn des Jahres 1846 Lortzing als Kapellmeister für das Theater an der Wien verpflichtet, unter der Bedingung, daß der Komponist ihm die Uraufführung seines neuesten Werkes: *„Der Waffenschmied"* überlasse und selbst leite. Frohgemut eilte Lortzing, der vielfach „freie" bezw. stellungslose Künstler, nach Wien. Mit seinem dortigen Kollegen Franz von Suppé, dem später berühmt gewordenen Schöpfer der Operetten „Fatinitza" und „Boccacio", war Lortzing bald in herzlicher Freundschaft verbunden, um so mehr, als dieser ihm große Anerkennung zollte und eifrig bei den Proben half. Die *Uraufführung* fand am 30. Mai 1846 statt. Die Darsteller, außer Staudigl in der Titelrolle, hatten sonst zumeist koloraturgespickte italienische Opern zu singen und standen diesem *grunddeutschen* Werke fremd gegenüber. Trotzdem war der Beifall beim überwiegenden Teile des Publikums stürmisch. Auch Lortzing und Suppé glaubten an den Erfolg und feierten ihn in den „Zwei Löwen" in der Kärntnerstraße bis zum Abend des nächsten Tages. Eine Stunde vor der zweiten Aufführung legte Lortzing den Kopf auf die Tischplatte, um schnell noch einen kleinen „Tunker" zu machen. Vergebliche Liebesmüh'! „Weißt du, Franzl," fuhr der Komponist auf, „wenn ich heut' dirigieren muß, dann schmeiß' ich um! Ich trau' mich nicht ins Theater." Mitleidig entgegnete Suppé: „Soll *ich* etwa geh'n?" Lortzing umarmte den Freund. Zögernd stand dieser auf: „I hab' ka rechte Schneid un a Angst dazu." Allein, Lortzing beruhigte ihn: „Du bist gewandter als ich, Franzl, du kennst auch die Sänger besser. Geh' nur!" Suppé ging. Am anderen Morgen berichtete er: „Hast's g'hört? Dirigiert hab' i, aber *umg'schmiss'n* a. Doch dann hat's mi packt un gut is ausgange, Freundl! Du hast g'siegt! Der ‚Waffenschmied' is a *dauerhafte* Oper." — Franz von Suppé hat recht behalten. *H. Pl.*

*

Friedrich II. und die spanische Nationalhymne

Es dürfte nur wenig bekannt sein, daß der große Preußenkönig der *Schöpfer der spanischen Nationalhymne*, der sogenannten „Marchia real" ist. Aber nach den Feststellungen sowohl des Herausgebers der musikalischen Werke Friedrichs des Großen, des 1894 verstorbenen Musikhistorikers Professor Ph. *Spitta* von der Berliner Hochschule für Musik, wie auch hervorragender spanischer Musikforscher kann ein Zweifel hierüber kaum noch bestehen.

In der Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege war am Berliner Hof als Vertreter Spaniens ein Diplomat beglaubigt, der sich als feinsinniger Kenner der deutschen Musik und besonders als verständnisvoller Verehrer der Werke Bachs und Händels die lebhafte Sympathie Friedrichs erworben hatte. Bei dem Empfang des diplomatischen Korps zu Neujahr 1764 geschah es nun, daß der König dem erwähnten Gesandten unter Worten schmeichelhafter Anerkennung für seine musikalischen Talente und sein wiederholt bewiesenes Interesse als Zeichen seiner besonderen Wertschätzung die Partitur eines von ihm komponierten und eigenhändig niedergeschriebenen Marsches überreichte. Der Gesandte übermittelte das Manuskript alsbald nach Madrid, wo der Marsch am Hofe Karls III. — des 1759 zur Regierung gelangten staatsklugen und aufgeklärten Nachfolgers Ferdinands VI. — der ein leidenschaftlicher Bewunderer des großen Friedrich war, häufig gespielt wurde.

Im Lauf der Zeit geriet der Marsch etwas in Vergessenheit. Als aber 1869 Marschall Serrano einen Wettbewerb für den besten Militärmarsch ausschrieb, zu dem Hunderte von Märschen eingingen, wurde auch jener zu der Konkurrenz zugelassen und errang durch seine edle Melodik, durch die Kraft und Ursprünglich-

keit der Erfindung und den Schwung und das Feuer seiner Rhythmen den Preis: er wurde zur Nationalhymne erklärt und ist als „Spanischer Königsmarsch" ein Symbol monarchisch-dynastischer Staatsgesinnung in Spanien geworden. F. H.

MUSIKBRIEFE

Augsburg. Die Lage des Augsburger Stadttheaters ist gekennzeichnet durch das schwindelhaft hohe Defizit von über 800 000 M., welche Summe ein Drittel des städtischen Gesamthaushaltdefizites ausmacht und mehr als z. B. für die öffentliche Wohlfahrtspflege ausgegeben wird. Daß hier nicht der Raum ist, die notwendigsten Neuregelungen anzugeben, die diesen katastrophalen Verhältnissen Abhilfe schüfen, ist klar. Im übrigen wäre die Kritik auch gar nicht bereit, mit einer derartigen erneuten Hilfsaktion die von der Stadt und anderen maßgebenden Personen geübte Ignorierung ihrer Mitarbeit zu beantworten. Sie überläßt die Aenderung der untragbaren Zustände denen, die sie schufen und begnügt sich inzwischen mit dem Protest, den sie überhaupt nur mehr im Interesse der steuerzahlenden Bürger für alle Zukunft noch schärfer zum Ausdruck bringen wird. Vorläufig haben es die entschlußbestimmenden Kreise für gut befunden, das Theater trotz seiner unhaltbaren Lage auch für die nächste Spielzeit in „gleicher Form", weil (so) zum „Gesamtbild der Stadt gehörend", weiterzuführen. Damit auch haben sie auf die einfachste Art ihre Tätigkeit gegenüber der von ihnen gehandhabten Materie glänzend nachgewiesen und auch damit, daß sie gerade den jetzigen Zeitpunkt für günstig genug hielten, den bisherigen Direktor Carl Häusler zum Intendanten zu ernennen (statt schon vor 15 Jahren) und das Theater umzubauen, teilweise die technische Bühneneinrichtung, die sogar nun den längst von der Kritik geforderten Rundhorizont erhält, teilweise auch den Zuschauerraum. So erhält nun das Theaterleben ein neues Kleid und hoffentlich auch ein anderes Gesicht, denn erst der Geist, der in ihm lebendig ist, wird seinen Erfolg bestimmen. Ob man das endlich einzusehen beginnt? An Aufführungen sind aus der letzten Zeit zu melden die Erstaufführung der „Toten Stadt" unter Kapellmeister Karl Tutein und der starken Regieführung Viktor Pruschas (Marietta: Maria Schreker-Berlin als Gast); der Mikado in Opernbesetzung; desgleichen der „Boccaccio", überdies in ausgezeichneter Neu-Inszenierung und Neueinstudierung, weshalb ihm auch nur zwei Aufführungen eingeräumt wurden, statt der 10, vollen Häuser, die er gebracht hätte! Weiterhin sind zu nennen „Tiefland", in dem sich Mose Forbachs (Stuttgart) reife Leistung als Martha mit Max Krieners hervorragendem Sebastiano und Ludwig Epples Pedro zu einem fesselnden Ensemblespiel einten; und der „Freischütz". Zu Ehren Webers und weil er es nötig hatte, war auf ihn viel Mühe und Sorgfalt verwendet worden, und so zählt seine Neueinstudierung und Neu-Inszenierung (nach Entwürfen von Leo Pasetti-München) unter Carl Häuslers Regie und der musikalischen Leitung Kapellmeisters Jos. Bach zu den besten Leistungen des Jahres, obgleich mit Ausnahme des tatsächlich überwältigend gestalteten Wolfsschluchtaktes durchaus nicht alles gelungen war. Nach einer Woche ausnahmslos geschlossener Vorstellungen endete die Spielzeit mit dem einmalig aufgeführten „Tristan" in geschlossener Vorstellung. Ein Beweis, daß die breite Oeffentlichkeit das Theater zwar bezahlen darf, aber nicht zu besuchen braucht, welcher Meinung nach sie übrigens auch ausreichend verfahren ist. Aus dem Konzertleben ist im übrigen ein spätes Sinfoniekonzert zu erwähnen, in dem Eugen Jochum, der chnell bekannt gewordene junge Dirigent mit seiner Ausdeutung der „Romantischen" Sinfonie A. Bruckners (Nr. 4 in Es dur) von seiner außergewöhnlichen Begabung überzeugen konnte.

Ludwig Unterholzner.

*

Freiburg i. B. Von den letzten Wochen der Spielzeit ist nicht mehr allzuviel zu berichten. In der Oper ragten hervor unter Lindemanns Leitung die Wiederholung des „Rings" und eine Vorstellung von „Tristan" und „Isolde", der die Mitwirkung von Emmy Krüger-München, einer gesanglich vortrefflichen, im Spiel zu wenig herben Isolde, und von Fritz Soot-Berlin, der in mehr lyrischen Partieen besonders stark wirkte, gesteigertes Interesse verlieh. Unser Heldentenor Oerne, der nach Schwerin geht, wird durch Jank-Hoffmann aus Dresden ersetzt werden, der lyrische Bariton van Geldern durch Fuchs vom Breslauer Stadttheater. Ungern verlieren wir die I. Altistin Marta Homann, deren Nachfolgerin Luise Strauß-Breslau wie auch die lyrische Sängerin Steffi Domes (Wien) und die Koloratursopranistin Therese von Lemheny (Berlin) ohne Gastspiel verpflichtet wurden. — Die Sinfoniekonzerte fanden mit einer Aufführung von Beethovens IX. einen glänzenden Abschluß. Lindemann hatte ein leistungsfähiges Soloquartett gewählt: Gisela Derpsch (Köln), Maria Barth (Freiburg), Hans Höfflin (Mainz), Fritz Seefried (Mannheim) und führte es mit dem Orchester und einem aus mehreren hiesigen Sangesvereinigungen gebildeten Chor zum Sieg. Das letzte Morgenkonzert der Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik brachte entschiedenen Gewinn mit Rudi Stephans Musik für 7 Streichinstrumente und dessen zwei ernsten Gesängen „Am Abend" und „Memento vivere" sowie mit dem Erstlingswerk des einheimischen E. L. Wittmer „Ein Marienleben in 4 Gesängen nach Moenius für sinfonisches Kammerorchester mit einer hohen Singstimme", einer ungekünstelten, von tief religiöser Stimmung erfüllter Komposition. — In Harms' Kammerkonzerten kamen die lang versprochenen Maria Jvogün und Karl Erb mit Konrad Nenger am Flügel; ein Abend Walter Giesekings und Eduard Erdmanns an zwei Flügeln löste die Frage, wie die beiden nur in ihrer persönlichen Eigenart gekannten Künstler sich gemeinsam gleichem Ziele anpassen würden, in erfreulichster Weise. Auch ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler verdankten wir Harms' Initiative. Dr. *Sexauer.*

*

Konstanz a. B. Die schlechte Wirtschaftslage wirkt sich mehr und mehr im Konzert- wie auch im Theaterleben aus. Man braucht kein Prophet zu sein, um zu sagen, daß dieser Zustand langsam aber sicher einer Katastrophe entgegenführt. Der Konzertunternehmer hat es heute schwer, auf seine Kosten zu kommen. Um so mehr war es zu begrüßen, daß die Musikalienhandlung Barth & Rebholz ihre Abonnementkonzerte nicht fallen ließ. Am ersten Abend sang E. Leisner, wie immer, mit schöner kultivierter Stimme und sehr musikalisch. (Klavierbegleitung: K. Bienert-Konstanz). Leider ließ ihr Vortrag manchmal eine gewisse Natürlichkeit vermissen. J. Manén, der ausgezeichnete Violinvirtuose, der im letzten Jahr dem Publikum ganz besonders gefallen hatte, war wieder verpflichtet worden. Seine Technik ist fabelhaft, musikalisch darf man allerdings keine zu hohen Anforderungen stellen. Glücklicherweise war das Programm dieses Mal besser. Im dritten Konzert hörten wir hier zum ersten Mal das Amarquartett. Wir kennen es von Donaueschingen her und waren gerade deshalb etwas enttäuscht. Wundervoll spielten die vier Künstler das Hindemith-Quartett, während das Mozart-Quartett rein technisch wirkte. Es fehlte die Innigkeit, jener Zauber, der stets von Mozarts Werken ausgeht. Hier sind wir von Wendling anderes gewöhnt. Ein großer Fehlgriff war aber das Dvorak-Quartett zum Schluß. Eine Konzession an das Publikum. Wir hätten viel lieber ein einheitliches, modernes Programm gehabt. Am letzten Abend sang Schlusnus aus Berlin. Es war ein Erlebnis. Seit Caruso habe ich keine so wundervolle Stimme mehr gehört. Schlusnus sang Lieder und Arien, beide gleich schön und doch, glaube ich, feststellen zu können, daß sein Einfühlungsvermögen in die Arien größer war. Auch das Wendling-Quartett aus Stuttgart, das fast jedes Jahr unser Gast ist, besuchte uns wieder. Es war ein herrliches Musizieren. Namentlich das Streich-Quintett von Schubert, in dem unser einheimischer Cellist, Kammervirtuos Schwanzara das zweite Cello spielte, war eine Offenbarung. Zum erstenmal hörten wir das St. Gallener Streich-Quartett mit Brahms, Schoeck und dem Klavier-Quintett von Dvorak (Klavier: K. Bienert-Konstanz). Das Quartett ist gut, nur sind die vier Instrumente noch nicht ausgeglichen genug. Akademie-Konzerte, musikalische Leitung Musikdirektor Karl Bienert, fand nur eines statt. Solistisch waren die Damen A. Bienert-Boserup (Gesang) und Cl. Kristeller (Violine) beschäftigt. Auf dem Programm standen Violinkonzert von J. S. Bach, Solokantate, Exultate jubilate" und ein „Salve Regina" von G. Pergolese für 2 Frauenstimmen, Kammerorchester, Continuo und Frauenchor (Akademiechor) in der Bearbeitung von K. Bienert. Die Leistungen fanden in der Tagespresse große Anerkennung. Einen interessanten Klavierabend gab Professor E. Frey aus Zürich. Besonders fein gestaltete er Sonate op. 15 b moll von Fr. Chopin und „Bilder einer Ausstellung" von Mussorgsky. Zum Schluß seien noch einige Konzerte der Gesellschaft für Musik und Literatur in Kreuzlingen genannt. Kreuzlingen gehört zwar zur Schweiz, ist aber mit Konstanz zusammengebaut. Die Gesellschaft verpflichtet meistens deutsche Künstler für ihre Konzerte, was hier ganz besonders erwähnt werden soll. Im ersten Konzert musizierten Feuermann und W. Frey, später gab E. Ney einen Klavierabend. Ihr Spiel war wundervoll, besonders die Romantiker gab sie vollendet wieder. Außerdem wären noch das St. Gallener Klaviertrio und eine sehr gelungene C. F. Meyer-Feier zu erwähnen. Damit wären die Konzerte, die den größten Eindruck hinterließen, genannt. *K. Bienert.*

Münster i. W. Die Oper der zweiten Winterhälfte brachte einige bemerkenswerte Neustudierungen, von denen Händels „Theodora", zum ersten Male szenisch dargestellt, an erster Stelle zu nennen ist. Die wenig dramatische, teilweise auch unbedeutende Musik enthält eine Reihe von Einzel- und Zwiegesängen von außergewöhnlicher Innerlichkeit und großer lyrischer Schönheit, daneben einige herrliche Chöre. Die Aufführung in der großen Stadthalle war sehr gut. Heckroth hatte die schwierige Aufgabe der Spielraumgestaltung mit ganz sparsamen Mitteln ausgezeichnet gelöst. Dr. Niedecken bewährte seine große Kunst der Massenregie aufs neue, wenn auch diese und jene Einzelheit bei dem undramatischen Charakter des Werkes etwas von außen aufgeklebt wirkte. Die Hauptpartien waren bei Sabine Offermann und Hilde Sinnek (Theodora, abwechselnd) Helene Orthmann (Irene), Walter Joos (Didimus) und Dr. Balint (Valens) auf das Beste aufgehoben. Auch der Septimius des Herrn Dröge verdient Erwähnung. Von besonderem Zauber waren die großen, fein abgewogenen Einzel- und Zwiegesänge der Theodora und des Didimus. Musikvereinschor, Tanzgruppe und Bewegungschor waren auf der nun schon gewohnten Höhe. Schulz-Dornburg hauchte dem großen Spielkörper lebendigstes Leben ein. Neben dieser bedeutungsvollen Leistung ist eine zweite „alte Neuheit" zu nennen, deren erstmalige szenische Aufführung unserer Bühne ebenfalls zur Ehre gereicht: Henry Purcells um 1689 geschriebene Oper „Dido und Aeneas". Die Händel nah verwandte Musik bietet eine Fülle von Schönheiten und wirkt durchaus nicht veraltet. Die tänzerisch belebten Hexen- und Matrosenszenen waren in Kurt Joos ausgezeichneter Regie unter hervorragender Mitwirkung der Tanzgruppe von shakspearischer Lebendigkeit. An der Aufführung nahmen weitere Kreise der Musikwelt und Musikwissenschaft lebhaften Anteil. Auch England war ziemlich zahlreich vertreten. An der Vorbereitung des Werkes hatte Professor Ewald J. Dent von der Universität Cambridge, der auch in einer Morgenveranstaltung des Theaters einen sehr fesselnden Vortrag „Purcell und die Oper seiner Zeit" in tadellosem Deutsch hielt, beratend mitgewirkt. Die am gleichen Abend vor der „Dido" gegebene „Serenata" „Venus und Adonis" von Alessandro Scarlatti, eine kleine, einaktige Oper, 1696 zum ersten Male aufgeführt, wirkt heute als kaum noch genießbare Süßlichkeit. Außer den beiden alten Werken ist die sorgfältige Neustudierung der „Aida" und des „Barbier von Sevilla" hervorzuheben. Verdis glutvolle, Rossinis von Witz und Laune sprudelnde Musik kam unter Pellas Stabführung voll zu ihrem Recht und übte ihren alten Zauber. In der „Aida" sind die vortrefflichen Gesangsleistungen von Hilde Sinnek (Aida), Helene Orthmann (Amneris), Reiner Minten (Rhadamès) Dr. Balint (Amonasro), Fresco (Oberpriester) zu rühmen. Die phantasievollen Bühnenbilder Heckroths und die unter starker Heranziehung der Tanzgruppe und des Bewegungschores farbig und lebensvoll gestaltende Regie Dr. Niedeckens schufen intensive Stimmung. Im „Barbier" brillierte insbesondere Karja Schapiro (Rosine) durch fabelhafte Koloratur, Walter Joos als überaus lebendiger Figaro und Josef Grimberg als Bartolo. Die Regie Dr. Grafs konnte sich hier, wie auch sonst des öfteren, an einigen Stellen etwas plumper Wirkungen (z. B. „Aufmachung" des Chors und der Diener des Dr. Bartolo) nicht enthalten. Wenn man derartiges in jeder komischen Oper sehen muß, wird man es leid. Die sonstigen Leistungen der Oper (ich nenne „Zar und Zimmermann" „Fliegender Holländer", „Zigeunerbaron", „Cavalleria" und „Bajazzo") waren größtenteils herzlich mittelmäßig. Beim „Holländer" war wieder festzustellen, daß man mit Wagner — trotz aller klugen Reden über Wagner-Regie und ähnliches in den Theaterblättern — nichts anzufangen weiß. Sentimentalität und hohles Pathos wirkten peinlich. Nur der „Erik" Mintens und der „Daland" Frescos konnten versöhnlich stimmen. Die Tanzbühne brachte außer einem reizvollen Sologastspiel von Yvonne Georgi, das uns den Verlust dieser Künstlerin wieder lebhaft bedauern ließ, eine große „Tragödie" genannte Tanzdichtung von Kurt Joos heraus, die trotz mancher Mängel doch durchaus positiv zu werten ist. Ohne tastende Versuche, von denen — namentlich bei größeren Tanzwerken — notwendig ein Teil mißlingen muß, kommt die junge Tanzkunst nicht weiter. Freuen wir uns, daß wir wagemutige Kräfte haben, die den Vorstoß in unbetretenes Land wagen. Für die neue Spielzeit 1926/27 ist die Hebung des Durchschnittsniveaus der Oper dringend notwendig. Hervorragende Aufführungen einzelner großer Werke sind dankbar anzuerkennen, können aber auf die Dauer weder die künstlerische, noch die materielle Berechtigung eines täglich spielenden städt. Theaters erweisen. *Schnorbusch.*

*

Wien. (Opernbrief.) Das finanzielle Defizit der abgelaufenen Saison soll sich infolge der Theatergemeinde etwas verringert haben. Vom Künstlerischen läßt sich so Erfreuliches nicht behaupten. Es gab, sieht man von den kleinen Balletten ab, die für den Redoutensaal zusammengestellt wurden — (der Betrieb hier wird nun aufgelassen) — nicht mehr als eine abendfüllende und eine einaktige Novität. Die erstere, „Hochzeit im Fasching" von Poldini, war ein kompletter Mißerfolg und verschwand noch geschwinder, als auch wertvollere Neuerscheinungen bei uns in der Regel tun müssen. Die andere, „Sganarell" von Wilh. Groß, hielt sich bis zum Schluß des Spieljahrs, was als besonderer Erfolg gewertet werden muß. Was sonst geleistet wurde, waren Erneuerungsversuche von uns bereits bekannten Opern, die zum Teil Lob, zum Teil Ablehnung verdienen. In die zweite Kategorie gehören der langweilige „André Chenier" von Giordano, das unbedeutende „Mädchen aus dem goldenen Westen" und ein mit untauglichen Mitteln unternommener Versuch mit „Euryanthe". Löblichs „Boris Godunow" und



Georg Vollerthun
(Text s. S. 535)

Bittners „Höllisch Gold", beide für die Staatsoper neu, ausgezeichnet herausgebracht zu haben, löblich, für die zu Unrecht vernachlässigte „Rose vom Liebesgarten", für „Corregidor" und für „Jenufa" in durchwegs vorzüglichen Darstellungen eingetreten zu sein. Leider erschöpft sich solche Energie hier ausnahmslos mit der Tat und bringt niemals die Konsequenz der Beharrlichkeit auf, mit der solche neugewonnenen Werte unbedingt im Spielplan dauernd gehalten werden müßten. Im übrigen wurde trotz der gewaltigen persönlichen Arbeitsintensität des Direktors Franz *Schalk* recht und schlecht weiter gewurstelt, die Starwirtschaft, der ständige Wechsel der Gäste, die Auflösung des Ensembles wird immer unerträglicher, das längst als notwendig erkannte Engagement der prominenten Dirigenten- und einer ebensolchen Regisseurpersönlichkeit (trotz der höchst verdienstlichen Leistungen des aus München zugewanderten Herrn Heger) ad calendas graecas verschoben, bis die zunehmenden Reibungen zwischen Direktion und der anachronistischen Staatstheaterverwaltung in der Person des dilettierenden Herrn Prüger zum offenen Konflikt und zur Demission Schalks geführt haben. Nach einem höchst abwechslungsreichen Guerillakrieg, der hinter den Kulissen und auf Hintertreppen geführt wurde, scheint die Sache vorläufig mit der Entfernung Prügers und mit der Berufung des Breslauer Generalkonsuls, ehemaligen Vorstands und Festredners des Wiener Männergesangvereins und Hutfabrikanten Schneiderhan mit dem Titel eines Generaldirektors der Bundestheater und mit dem Verbleiben Schalks als Direktor vorläufig geordnet. Womit zunächst alles beim Alten bleibt, mit Ausnahme der Tatsache, daß ein Präsident durch einen Generaldirektor und ein

Nicht-Fachmann durch einen andern ersetzt wurde, der ebenfalls bereits mit seinen „künstlerischen Absichten" droht. So lange sie nicht bekannt sind, weiß man von Plänen für die nächste Saison nicht mehr, als daß sie die schon für heuer angekündigt gewesene „Turandot" und die neue Oper von Korngold, diese als Uraufführung gleichzeitig mit Hamburg bringen soll. Das Interesse für die höchst merkwürdige Künstlererscheinung dieses bedeutenden Wiener Komponisten ist in der letzten Spielzeit wieder besonders lebhaft gewesen. Die Schauspielouvertüre ist dreimal, von Dirk Fock, Knappertsbusch und Nilius, die Sinfonietta von Klemens Krauß gespielt worden, die Beliebtheit der reizenden Suite zu „Viel Lärm um Nichts", des Streichsextetts und des Quartetts hat sich bei wiederholten Aufführungen immer neu gezeigt, manche seiner Lieder, zumal Mariettas Lauten- und Pierrots Tanzlied aus der „Toten Stadt" werden sehr häufig gesungen. Die „Tote Stadt" und „Violanta", die der Komponist gegen Schluß der Saison wieder einmal selbst als Gast dirigiert hat, halten sich dauernd im Spielplan und sind tatsächlich neben den Opern Richard Straußens die einzigen neueren, denen dies hier gelungen ist. Dies alles und vielleicht auch, wie die Leute schon sind, der Umstand, daß Korngold heuer, später als es ihm gebührt hätte, einen der Musikpreise der Stadt Wien bekam, trifft zusammen, um das Publikum auf das neue, abendfüllende Werk neugierig zu machen. Es heißt „Das Wunder der Heliane" und ist von Hans Müller, dem Textdichter der „Violanta" nach einem Mysterium des mit zweiundzwanzig Jahren verstorbenen hochbegabten Wiener Lyrikers und Dramatikers Hans Kaltneker, dessen Schauspiel „Die Schwester" viel Aufsehen gemacht hat, verfaßt. Eine Ahnung von dem Stimmungskreis, in dem die Musik lebt, dürfte Korngolds neuestes Werk „Drei Gesänge" zu Gedichten desselben Kaltneker geben, deren Uraufführung durch Rosette Anday und den Komponisten heuer großen Eindruck gemacht hat. Hier klingt in der weitgehenden Freiheit der Harmonik die dennoch durch heiße und tonal gefühlte Bogenführung der Melodie immer tonartgebunden bleibt, ein neuer und seltsamer Ton verheißungsvoll auf. Auch der erfolgreiche Komponist des „Sganarell", Groß, hätte Anrecht und Möglichkeit, im nächsten Jahr wieder zu Wort zu kommen, nämlich mit einem Ballett „König Nußknacker", Text von Bernhard Paumgartner nach dem Kinderbuch des Struwelpeter-Hoffmann, das schon längst in der Direktionskanzlei liegt und mit dem endlich einmal unserem kostspieligen Ballett eine große und dankbare Aufgabe geboten wäre. Es wäre doch hübsch, wenn die stets so verächtlich behandelten Novitäten, besonders solche von unseren einheimischen jungen Künstlern, zur finanziellen und künstlerischen Sanierung unseres arg ramponierten Opernbetriebs kräftig beitrügen. Denn mit dem Weiterwursteln allein, mag es noch so sehr österreichische Tradition sein, wird es trotz der schlauesten Schaffung und Abgrenzung von Kompetenzen, trotz aller bürokratischer Personalexperimente auf die Dauer doch nicht gehen. Nur rastlose, höchststehende Leistung, nur künstlerisches Arbeiten an künstlerischen Arbeiten kann helfen!

Dr. *R. St. Hoffmann.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Frieda Loebenstein: Intervallmethodik als Mittel funktionaler Gehörbildung. Verlag des Tonika-Do-Bundes, Hannover.

Es kommt in der Musik wie im ganzen Leben weniger darauf an, *wie* ein Ziel erreicht wird, als daß es überhaupt erreicht wird, daß es nicht beim Wollen allein bleibt, sondern zur *Tat* kommt. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, hat dies kleine Werkchen seine Berechtigung; wer sich von dieser Methode angezogen fühlt, der benütze sie ruhig. Denn die musikalische Erziehung der Jugend liegt uns allen am Herzen.

*

H. W. von Waltershausen: Musik, Dramaturgie, Erziehung. Drei Masken-Verlag, München.

Der bekannte Münchener Komponist und Musikschriftsteller veröffentlicht unter diesem Titel eine Reihe von Aufsätzen, die vorher einzeln schon verstreut in Zeitschriften (darunter die N. M.-Z. selbst), Tageszeitungen und als Bucheinleitungen erschienen waren. Auf diese Weise ist ein ganz stattlicher Band zusammengekommen mit einem Inhalt, der es wirklich verdient, gesammelt nochmals zu erscheinen. Wo man aufschlägt, überall steht etwas Interessantes und Anregendes. den Verfasser als vielseitig gebildete Persönlichkeit und gewandten Stilisten dokumentierend.

H. W. Wackenroder: Das merkwürdige musikalische Leben des Joseph Berglinger.
— Die Wunder der Tonkunst.
E. T. A. Hoffmann: Beethovens Instrumental-Musik. Sämtlich bei Wilh. Gerstung, Offenbach a. M.

Mit diesen drei kleineren, sehr schön gedruckten Schriften eröffnet der bekannte Offenbacher Verlag unter dem Namen „Musica sacra" eine Bücherreihe, die vom „Heiligen der Musik" handeln soll. Als Herausgeber zeichnet Richard Benz, der auch jedesmal ein ausgezeichnetes Nachwort mitveröffentlicht. Besonders begrüßenswert an diesem schönen Unternehmen ist die Aufnahme von Wackenroder in die Bücherreihe. Diese liebenswerte Erscheinung aus der Zeit der Romantik verdient es vor allem ob ihrer reinen und glühenden Kunst- und Musikliebe, wieder mehr als bisher bekannt zu werden. Mögen also die Bücher bei Freunden der Tonkunst diejenige Aufnahme finden, die sie verdienen.

*

Willi Kahl: Herbart als Musiker. Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.

Die von gründlicher Sachkenntnis getragene Studie füllt zweifellos eine Lücke in der einschlägigen Literatur aus, zumal da Herbart in Philosophie und Pädagogik einen der Hauptrepräsentanten darstellt. Freilich haben solche Untersuchungen nur Sinn und Zweck, wenn man sie als Bausteine zur Entwicklung und zum Wesen der allgemeinen Geistesgeschichte ansieht und von diesem Gesichtspunkt aus rein objektiv betrachtet und einordnet.

*

Paul Frank—Wilhelm Altmann: Tonkünstlerlexikon, Verlag von C. Merseburger, Leipzig.

Franks „Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon für Musiker und Freunde der Tonkunst", das erstmalig 1860 herauskam, ist jetzt in 12. Auflage, neu bearbeitet und beträchtlich erweitert von W. Altmann, erschienen. Das Buch hat nach wie vor nicht die Absicht, mit „Riemann" oder „Einstein" in Konkurrenz zu treten, sondern will zur ersten Orientierung die wichtigsten Angaben über schaffende und ausübende Tonkünstler und Musikschriftsteller von Belang an die Hand geben. Hübsch liest sich die Bemerkung des neuen Vorworts, daß von lebenden Bühnengrößen nur ein kleiner Teil berücksichtigt werden konnte, „der nicht so eitel war, sein Geburtsjahr zu verschweigen, das mitzuteilen auch Komponistinnen offenbar recht schwer fällt."

*

Paul Frank—Wilhelm Altmann: Musik-Fremdwörterbuch. Ebenda.

Franks „Taschenbüchlein des Musikers" liegt jetzt in der Neubearbeitung und Erweiterung von W. Altmann in der 28. Auflage vor, ein Beweis für die Verbreitung des hauptsächlich von Laien mit Recht geschätzten Nachschlagebüchleins.

*

Wilhelm Altmann: Orchesterliteratur-Katalog, bei F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Altmanns vorzüglicher Orchesterkatalog, dem Seitenstück zu seiner „Kammermusikliteratur", der alle seit 1850 erschienenen Orchesterwerke nebst Angaben der hauptsächlichsten Bearbeitungen verzeichnet, und erstmalig 1912 erschien, liegt nunmehr in 2. Auflage vor. An der Anlage wurde nichts geändert, es wurden lediglich die Angaben über hauptsächlich auch außerhalb Deutschlands bis Ende des Jahres 1925 erschienene Werke ergänzt.

*

Führer durch die gesamte a cappella-Männerchorgesang-Literatur. Herausgegeben von der Musikkommission des Eidgenössischen Sängervereins. Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich.

Aus ungefähr 12 000 Partituren (s. Vorwort) hat die Kommission ihr Material, das sie dem Männerchordirigenten vorlegt, ausgewählt. Ohne die „höllische" Arbeit (s. Vorwort) und ohne den möglichen Wert eines solchen Führers zu bestreiten, scheint es uns doch, als ob die Heraufziehung des Männerchors in das Gebiet der echten und wertvollen Musik auf anderem Wege — über den zu sprechen hier nicht Gelegenheit ist — erreicht werden müßte. Vielleicht wäre bei dieser Gelegenheit das alte „non multa, sed multum" am ehesten ein Wegweiser!

*

Beihefte zu „Wägen und Wirken", Heft 10: Von deutscher Musik. Herausgegeben von Dr. Paul Bülow. Verlag Teubner.

Das Heftchen bringt Schönes und Gutes; ich könnte mir denken, daß es sowohl im Schulmusikunterricht als auch im privaten Gebrauch des Liebhabers viel Freude machen kann. Und dies ist sicherlich in der Absicht des Herausgebers.

Klaviermusik

Gerh. F. Wehle: Die Kunst der Improvisation. II. Teil: Die höhere Kompositionstechnik im Klaviersatz. Verlag E. Bisping, Münster i. W.

Schon bei der Besprechung des ersten Teils dieses Werkes sah ich sein Hauptverdienst darin, daß Dinge und Probleme, die sich allerorts zerstreut finden, hier *zusammenfassend* erörtert werden. Derselbe Eindruck herrscht auch bei der Durcharbeitung des zweiten Bandes vor, der sich in zwei Hauptteile gliedert: 1. Die Verarbeitung eines Motives ohne bestimmte musikalische Formen und 2. die musikalischen Formen an sich. Vielleicht ist es gut, daß der Verfasser mit der Ausnahme eines einzigen Kapitels (Mystische Beziehungen zwischen musikalischen Formen und Beziehungen) sich nur an fest umrissene, konkrete Betrachtungen gehalten hat, und daß er von der eigentlichen Bestimmung des Buches, nämlich der Kunst der Improvisation *auf dem Klavier,* nicht abgewichen ist. Letztes und Tiefstes zu lehren, war auch sicherlich nicht seine Absicht, wie er denn auch in dem Vorwort die Richtung seines Werkes klar zu erkennen gibt. Man suche daher in dem Buche nicht mehr, als es ursprünglich beabsichtigt. Von diesem Standpunkte aus betrachtet, wird es für Lehrer und Schüler seinen Zweck erfüllen.

*

H. W. v. Waltershausen: Polyphone Studien für Klavier. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Berlin-Leipzig.

Das Vorwort dieses Werkes betont mit Recht den fühlbaren Mangel geeigneter polyphoner Klavierstücke für speziell *unterrichtliche Zwecke.* Diesem Mangel helfen die Stücke des bekannten Komponisten in trefflicher Weise ab — sie sind tatsächlich ein hervorragendes Unterrichtsmittel. Aber auch außerhalb des Unterrichts beschäftigt man sich gern mit ihnen, namentlich in den Choralvorspielen ist viel musikalisch Schönes enthalten.

*

Heinrich Neal, Op. 91: Fantasie und Doppelfuge im Ganztonsystem für zweihändiges Klavier. Verlag H. Neal, Heidelberg.

Heinrich Neal hat sich von jeher mit Vorliebe instruktiven und pädagogischen Werten hingegeben. Auch diese Komposition ist einem lebhaften Bedürfnis entsprungen. Nichtsdestoweniger stellt sie eine kraftvolle, warmblütige Musik dar, ein Glanzstück für einen guten Pianisten. Dem interessanten, bedeutenden Stück ist große Verbreitung zu wünschen.

*

H. Lemacher, Op. 28. „Heitere Suite für Klavier zu Vier Händen". Volksvereinsverlag München-Gladbach.

Eine frische, unbesorgte Musizierfreudigkeit spricht uns wohltuend aus diesen vier mittelschweren Stücken an, eine melodische Großzügigkeit und gelegentliche harmonische Kühnheit, die im Kehraus ziemlich weit geht, jedenfalls den Laien, für die das Werkchen in erster Linie bestimmt ist, Kopfzerbrechen machen wird. Bei öfterem Spiel wird man die Suite sicher liebgewinnen. Taktzahlen und andere Anhaltspunkte fehlen leider.

Violine, Violoncello

Repertoire Prihoda, vier Stücke für Violine und Klavier, herausgegeben von Ch. Cerne. Verlag Fürstner-Berlin.

1. Türkischer Marsch von Mozart. 2. Scherzo von Schubert. 3. Romance élégiaque und 4. Caprice von Prihoda. Die Stücke, die der gefeierte Virtuos mit so großem Erfolge spielt, werden hiemit allen Geigern zugänglich gemacht. Sein trefflicher Begleiter am Klavier, Cerne, hat den Klavierpart mit Sorgfalt redigiert und ihm einen dankbaren vollgriffigen Satz gegeben. Die Violinstimme verlangt von dem ausführenden Geiger besondere Geschicklichkeit in Doppelgriffen und im Flageolett und eine leichte, elegante, schmissige Bogenführung. Die zwei Originalkompositionen Prihodas sind echt geigenmäßig, gehören ähnlich wie die von Kreisler, der Salonsphäre an und setzen große Technik, feinste Kultur des Tons und rassige Auffassungs- und Wiedergabefähigkeit voraus.

*

Handschriften unbekannter niederländischer Tonsetzer aus dem 18. Jahrhundert in freier Bearbeitung für Violine und Klavier erstmalig herausgegeben von Willem de Boer (Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich).

W. de Boer hat hier eine Anzahl anonymer Skizzen aus Amsterdamer Privatbesitz ausgegraben und in wirkungsvoller Bearbeitung zu einer Reihe von 14 mittelschweren, zum Teil sehr hübschen Violinstücken zusammengestellt, die besonders auch zur Bereicherung unserer Hausmusik geeignet sind.

Julius Winkler: Kadenzen zu J. B. Viotti, Violinkonzert in a moll und zu N. Paganini, Violinkonzert Op. 6. Verlag L. Doblinger, Wien.

Für den Geiger bedeuten diese brillanten, nicht über ihre eigentliche Absicht hinausgehenden Kadenzen sicherlich Anregung und Bereicherung.

*

Franz Schmidt: Drei kleine Fantasiestücke nach ungarischen Nationalmelodien für Violoncello und Klavier. Verlag L. Doblinger, Wien.

Kammermusik

Egon Kornauth, Op. 14: Kleine Abendmusik für Streichquartett. Op. 31: Kammermusik für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Streichquartett. Verlag L. Doblinger, Wien.

Herrscht im ersten der beiden Werke die Liebenswürdigkeit, die Kleinmalerei vor (der 3. Satz ist dem Andenken Edv. Griegs gewidmet), so geht das zweite mehr ins Große, ohne jedoch den kammermusikalischen Zug aufzugeben. Kornauths Musik ist glücklich getroffen, ob sie stark genug ist, sich die Zukunft zu erobern, ist angesichts der schwebenden Stilfragen noch nicht zu entscheiden. Jeder Künstler ist berechtigt, *sein* eigenes Leben zu leben.

*

Organum, ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke, kritisch durchgesehen und zum faktischen Gebrauch herausgegeben unter Leitung von Max Seiffert, bei Kistner & Siegel in Leipzig.

Aus der dritten Reihe (Kammermusik) diese ausgezeichneten Veröffentlichungen älterer Musik, für deren Güte und Zuverlässigkeit schon der Name des Herausgebers Seiffert bürgt, liegen hier vor:

Nr. 11 J. Phil. Krieger (1649—1725), Sonate für zwei Violinen und Generalbaß (1688).
Nr. 12 Georg Gebel (1709—1753), Triosonate für zwei Violinen (Flöten), Violoncell und Cembalo (h moll).
Nr. 13 Georg Gebel (1709—1753), Triosonate für zwei Violinen (Flöten), Violoncell und Cembalo (F dur).
Nr. 14 Christoph Förster (1693—1745), Trio für zwei Violinen (Flöten), Violoncell und Cembalo.
Nr. 15 Phil. H. Erlebach (1657—1714), Ouvertüren-Suite für Streicher (Ouvertüren 1693 Nr. 3).
Nr. 16 Phil. H. Erlebach (1657—1714), Ouvertüren-Suite für Streicher (Ouvertüren 1693 Nr. 4).

Diese klangschöne kerngesunde und einfache Musik einer vergangenen Zeit von Meistern, die in Mitteldeutschland gewirkt haben (Gebel jun., Förster und Erlebach war am Rudolstädter Hof tätig und auf dem diesjährigen „historischen Musikfest zu Rudolstadt" wurden verdienstvollerweise die obenstehenden Nr. 12, 14 und 16 aufgeführt), kommt hoffentlich recht bald in viele Hände, als für Haus- und Schulmusik ganz besonders geeignet. Die Sonate von Krieger ist ein prächtiger dreisätziger Kanon im Einklang, als liebenswürdige Natur zeigt sich Gebel an, interessante Züge weist Försters Trio auf und famose Stücke eines wirklich bedeutenden Musikers sind die Ouvertüren von Erlebach im französischen Stil, die Ausführenden wie Hörern gleicherweise Freude bereiten werden.

Lieder

Rudolf Buck: Lied der Freude (ohne Opuszahl).

Noch etwas ans Herkömmliche streifend, doch klangvoll und belebt.

— Op. 26: Morgenlied, Trost- und Trutzlied.
— Op. 27: Schlaflos.
— Op. 28: Deutsches Gebet, Heidenacht, Schnitterlied, Ausfahrt, Alt-Heidelberg.

Diese drei Opera holen harmonisch weit aus, gestalten selbständig und wirkungssicher, zum Teil polyphon. Heidenacht und Schnitterlied sind besonders zu erwähnen.

*

— Op. 34: Friede. O p.35: Ave.

Von intensiv ausgeprägter Harmonik und von letzter Ausnützung aller stimmlichen Möglichkeiten, stellen diese beiden Chöre geschlossene und befriedigende Gesamtbilder musikalischer Stimmung dar. Noch musikalischer und eindringlicher ist gestaltet:

— Op. 27 Nr. 1: Karfreitag,

das in seiner eigenartigen Doppelchörigkeit stärksten Eindruck macht.

Rudolf Buck: Männerchorbearbeitungen nach alten Liedweisen. a) Die Tage der Rosen. b) Der König in Thule.

a) Kraftvoll rhythmisch und fließend gefaßt, ins Kräftige abbiegend. b) Nach der Art einer Chaconne famos und wirkungsvoll gestaltet, von wirklichem musikalischem Wert. Sämtlich im Selbstverlag.

*

Heinrich Neal, Op. 88: Drei Lieder für mittlere Stimme und Klavier. Verlag H. Neal, Heidelberg.

Feine, vornehme Zurückhaltung im Sinne eines abgeklärten Geschmacks ist das Kennzeichen dieser „empfindsamen" Lieder (ihre Gedichte stammen von Hölty), die aber nicht in Sentimentalität ausarten, sondern in buntem Wechsel der Harmonik Abwechselung, Steigerung und Höhepunkte bieten.

*

Gustav v. Bezold: Drei Lieder Op. 12; drei Lieder Op. 13; vier Lieder Op. 33. Verlag Rich. Banger Nachf. (A. Oertel), Würzburg.

Zweifellos formsicher gestaltete Lieder. Aber wohin wollten wir geraten, wenn alle derartige Musik, wie sie wohl jeder am Klavier zu improvisieren weiß, der Mitwelt (ganz zu schweigen von der Nachwelt) überliefert werden müßte? Haben wir nicht Franz Schubert, Joh. Brahms und Hugo Wolf, die das alles schon längst gesagt haben? Die Geduld des Rezensenten *muß* da einmal ein Ende nehmen.

*

R. Vaughan Williams: The shepherds of the delectable mountains. Oxford University Press, London.

Eine genügsame Schäferidylle, die wir uns heute nur noch zur Biedermeierzeit denken können. Wessen empfindsames Gemüt darin Befriedigung findet, der mag zugreifen. Er wird ohne Schädigung seiner Nerven drei Hirten, einen Pilger, einen Boten, eine Vogelstimme und einen Echochor auf sich wirken lassen können.

*

Alexander Jemnitz: Neun Lieder Op. 3, fünf Uhland-Lieder Op. 11 für eine Singstimme und Klavier.

Daß Jemnitz etwas zu sagen weiß, ist bekannt, wenn sich auch über die Auffassung der Texte oft streiten läßt.

*

Willi Gernsheim: Sieben Klänge aus einem Frühling. Für eine Singstimme und Klavier. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.

Muten trotz der relativ ganz einfachen Mittel nicht alltäglich an.

*

Wilhelm Kienzl: Sieben Lieder und Gesänge, Op. 106. Verlag L. Doblinger, Wien.

Die Lebenserinnerungen des Evangelimannkomponisten lese ich lieber wie diese Lieder. Freilich, man kann und darf sich nicht selbst verleugnen.

*

R. Laesecke, „Das neue Lautenspiel"; Heft 1: acht alte und neue Volkslieder. Verlag Bloch-Berlin.

Wieder ein interessanter, aber eigentlich unnötiger Versuch, das Lautenspiel durch anschauliche Griffbilder zu erleichtern. Den gewöhnlichen Noten ist unten das getreue, aber umständliche und die Augen anstrengende Griffbild beigefügt. Der Fachmann steht solchen Krücken oder „Eselsbrücken" nicht sehr freundlich gegenüber; sie sind nur für Anfängerschulen ratsam und bei schwierigen, selten vorkommenden Akkorden oder etwa fürs Lagenspiel. Fingersätze fehlen leider oft. Auf andere Schattenseiten der Darstellung können wir nicht näher eingehen. — Die Lieder selbst sind nett, z. T. altertümelnd, und meist für mittlere und tiefe Stimmlage gesetzt.

*

Gottfried Rüdinger, Op. 59. „Gigel Junk", Sieben Kinderlieder nach Hoffmann von Fallersleben für hohe Stimme und Klavier. Volksvereinsverlag München-Gladbach.

Die gelegentlich hohe Lage der Singstimme und die verhältnismäßige melodische und harmonische Schwierigkeit der Lieder zeigen, daß sie wohl nicht für die Kinder selbst bestimmt sind, sondern für ältere, die zu Haus oder im Konzertsaal sie den Kleinen vorsingen und spielen wollen. So aufgefaßt können die hübschen, gehaltvollen und eigenständigen Gesänge gute Dienste tun.

*

Karl Gerstberger, sechs Kinderlieder (a cappella), Kanons für drei Sopranstimmen. Ebenda.

Der Volksvereinsverlag ist unermüdlich im Herausgeben guter Volksmusik und das vorliegende Heft gehört zu seinen besten Veröffentlichungen. Diese sechs Kanons auf kurze Kinderlieder aus „des Knaben Wunderhorn" sind meisterlich gearbeitet, sehr gefällig und munter, zwar nicht ganz leicht, aber bei fleißiger Uebung wohl zu bewältigen.

*

Hilda Kocher-Klein, Op. 18. Drei Lieder für eine Singstimme und Orgel. Verlag Jehle-Ebingen.

Bei kräftiger Diatonik doch warm und stimmungsvoll. Bei dem zweiten Lied „Gebet", das mit seinem Anfang an einen Choral erinnert, stören einige harte Klänge in der letzten Reihe („bald") und man vermißt eine schöne Steigerung bei „zum schönsten Frühling". Für häusliche und kirchliche Aufführungen wärmstens zu empfehlen.

*

August Rücker. Fünf Gesänge mit Harmonium oder Piano. Christl. Verlagshaus Stuttgart.

Die reichhaltige, sehr preiswerte, in erster Linie für den Konzertgebrauch gedachte Sammlung (hohe Lage der oberen Stimme) umfaßt vier Duette und ein Terzett. Als Begleitinstrument paßt am besten das Klavier, fürs Harmonium müßten einige hohe und zu klaviermäßige Stellen umgeändert werden.

*

Händel-Renaissance, Arien in freien Bearbeitungen v. Felix Müller. Verlag Bote & Bock, Berlin.

Nr. 6a Alma mia (Floridante).
Nr. 12 O hätt' ich Seebals Harf (Josua).
Nr. 13 O hör' mein Flehen (Samson).

*

Im Volkston. 42 moderne Preislieder im Volkston komponiert für die Woche (Aug. Scherl G. m. b. H.).

*

Ludwig Senfe: Zehn Lieder für vier bis sechs Stimmen, für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Alfred Wassermann. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

*

Hundert russische Volkslieder, gesammelt und harmonisiert von H. Rimsky-Korsakow, 3 Hefte (W. Bessel, Paris — Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Diese Bearbeitung russischer Volkslieder stammt aus dem Jahre 1847 und enthält eine Reihe interessanter und stimmungsvoller Weisen. Es sind Tanz- und Spiellieder, sowie solche lyrischen und erzählenden Inhalts; der Text ist auf deutsch, russisch, englisch und französisch beigegeben. Die Klavierbegleitung ist bemüht, sich dem Stimmungsgehalt in möglichst charakteristischer und vielfältiger, dabei immer noch der notwendigen Einfachheit tragenden Weise anzupassen.

Neue Lieder

aus dem Verlag L. Doblinger (B. Herzmansky), Wien-Leipzig.

Fritz Egon Pamer: Chinesisches Intermezzo, 4 Lieder für Singstimme und Klavier.

Der ganze Zyklus ist von einem schrankenlos verkörperten Impressionismus förmlich durchglüht, bei *einmaligem* Hören sicher von faszinierender Wirkung. Man darf auch *einmal* so etwas schreiben, wie auch nur *einmal* so etwas gedichtet wird.

*

Derselbe, Serenade (ebenfalls Singstimme und Klavier).

Auch für dieses orientalisch-üppig-sinnliche Verlaine-Gedicht weiß Pamer eine typische Musik zu schreiben. Hier liegt offenbar seine Begabung.

*

Otto Siegl, Op. 40 No. 1: Drei Lieder nach Texten von Rudolf Capri: Das vollendetste Gegenteil zu der eben besprochenen Lyrik Pamers.

Gibt sich dieser undefinierbaren, weichen und exotischen Stimmungen hin, so tritt bei Siegl selbst da, wo er absichtlich nur Stimmung geben will, der unfehlbar gesunde, *absolute* Musiker hervor. Lullt Pamer gleich von vornherein in ein müdes Vergessen, so will Siegl erst erfaßt und „erhört" sein, um darnach um so eindringlicher zu wirken.

*

Jan Brandts-Buys, Op. 42: Vier Lieder für eine Baßstimme mit Klavier.

Formal und ästhetisch gleich gut erfaßte Lieder von der Prägung, der eine längst der Diskussion entwachsene Musikernatur wie die B.-B.'s eben angehören *muß*.

*

Ernst Bachrich, Op. 3: Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier.

Harmonisch mit vielen Feinheiten ausgestattet, dankbar und wirkungsvoll zu singen.

KUNST UND KÜNSTLER

— Im *Stadttheater Osnabrück* kommt Umberto *Giordanos* „Das Mahl der Spötter" zur deutschen Uraufführung. An Neuheiten sind vorgesehen: *Falla* „Ein kurzes Leben", *Klenau* „Die Lästerschule", *Händel* „Rodelinde", *Verdi* „Die Macht des Schicksals" und *Tschaikowsky* „Eugen Onegin"; als Ballettneuheiten: *Strawinsky* „Pulcinella", *Casella* „La giara", *Falla* „Die Vogelscheuche" und *Hindemith* „Dämon". Die musikalische Oberleitung hat jetzt Otto *Volkmann*, dem die Kapellmeister Dr. *Berend* und Emil *Haase*, als Oberspielleiter Bozo *Miler* zur Seite stehen.

— Die *Mainzer Oper* plant für 1926/27 folgende Neuaufführungen: „Wozzeck" von Manfred Gurlitt, „Der Golem" von d'Albert, „Romeo und Julia" von Zandonai (deutsche Uraufführung), „Das listige Füchslein" von Janacek, „Cardillac" von Hindemith, Verdis „La forza del destino" (in der Werfelschen Bearbeitung) und ein Ballett von de Falla. — In den *Mainzer Sinfoniekonzerten* wird die zeitgenössische Produktion durch Werke von Strauß, Schönberg, Bernhard Sekles, E. H. Schmidt, H. F. Redlich, Casella, Prokofieff, Strawinsky u. a. vertreten sein.

— Am Städtischen Theater in *Plauen* gelangen die Opern „Cosimo" von Hildebrand und „Das lachende Haus" von Mattausch zur Uraufführung.

— Im Rahmen der Akademiekonzerte unter der musikalischen Leitung von Musikdirektor K. *Bienert* kommen in *Konstanz* im nächsten Winter folgende Werke zur Aufführung: H. Zilcher: „Marienlieder" op. 52 a, Joh. Brahms: Klavierquintett op. 34 f moll, G. Jocke: Serenade, G. Mahler: Adagietto aus der V. Sinfonie, Fr. Liszt: Psalm in Originalbesetzung, J. Haas: „Lieder des Glücks" op. 52, Fr. Philipp: Lieder (Uraufführung), Joh. Brahms: Frauenchöre mit 2 Hörnern und Harfe op. 17, Violinsonaten von Locatelli, M. Reger und Hindemith.

— Die *Grazer Oper*, die wegen finanzieller Schwierigkeiten gezwungen gewesen war, ihre Tätigkeit einzustellen, wird wieder erstehen und zwar sollen die Opernaufführungen im Dezember wieder aufgenommen werden.

— Zur Pflege alter Hamburger Musik hat sich in *Hamburg* unter Leitung von Dr. Albert *Mayer-Reinach* ein Collegium musicum gebildet. Im kommenden Winter gelangt im Verein zur Erstaufführung das neu entdeckte Telemannsche Singspiel „Vespetta und Pimpinone".

— „Tristan und Isolde" wird bei den nächsten *Bayreuther Festspielen* in völliger Neuinszenierung durch Siegfried Wagner in Szene gehen.

— Hans *Pfitzner* gibt drei Orchesterzwischenspiele aus seiner Romantischen Kantate „Von Deutscher Seele" gesondert als „Sinfonische Trilogie" für großes Orchester heraus. Durch Umstellung der Stücke und einige neu geschaffene Uebergänge ist eine Orchesterdichtung entstanden, die die Stücke „Abend und Nacht", „Tod als Postillion" und „Ergebung" zu einem neuen, in sich zusammenhängenden Ganzen gestaltet.

— Dr. *Paul Graener*, der bekannte Komponist, hat in München soeben die Partitur zu seiner neuesten Oper, „Hanneles Himmelfahrt", vollendet, deren Text sich aufs engste an Gerhart Hauptmanns Dichtung anschließt.

— Wiener Blätter berichten, daß der neue Generaldirektor der österreichischen Staatstheater, *Schneiderhan*, gegenwärtig mit Richard *Strauß* verhandelt, um diesen als Gastdirigenten für die *Wiener Staatsoper* zu gewinnen; wenn sich das Projekt zerschlägt, will Richard Strauß heuer in Italien überwintern.

— Franz *Schreker* arbeitet zurzeit an der Komposition einer dreiaktigen Oper mit dem Titel „Christophorus"; ein Ballett, „Spanisches Fest", bringt die *Berliner Staatsoper* zur ersten Aufführung.

— Erich Wolfgang *Korngold* ist gegenwärtig mit der Instrumentierung seiner neuen Oper „Die Wunder der Heliane", deren Textbuch von Hans Müller stammt, beschäftigt. Das Werk soll in *Hamburg* zur Uraufführung gelangen.

— Die III. Sinfonie op. 32, h-moll von Hermann *Ambrosius* ist von Generalmusikdirektor Franz v. Hößlin zur Uraufführung in *Elberfeld* angenommen worden.

— Mozarts „Così fan tutte" ist im Stadttheater von *Aachen* durch Reinhold Ockel in Darstellung und Bühnenbild als typische neapolitanische Verkleidungskomödie des 18. Jahrhunderts frei von allem Naturalismus inszeniert und mit stürmischem Beifall aufgenommen worden.

— Fritz *Kreisler* wird vor seiner Abreise nach den Vereinigten Staaten im November Konzerte in Berlin, Hamburg, Leipzig, Breslau, München und Frankfurt a. M. geben; anschließend beabsichtigt er einige kurze Gastspiele in Kopenhagen, Stockholm, Prag und in einigen holländischen Städten.

— Hans Esdras *Mutzenbecher* wurde als Oberregisseur an das Hessische Landestheater in *Darmstadt* berufen. Sein Vorgänger Charles Moor geht in gleicher Eigenschaft an die Oper in *Chicago*.

— Der Karlsruher Intendant Robert *Volkner* wurde von der Vollversammlung des Personals der *Wiener Volksoper* zum Direktor derselben gewählt.

— Zum Nachfolger des verstorbenen Karlsruher Operndirektors Ferdinand Wagner ist *Josef Krisp*, bisher Erster Kapellmeister am Stadttheater in Dortmund, gewählt worden.

— Eduard *Zengerle*, der vortreffliche Chormeister des Münchner Lehrergesangvereins, ist als Professor Schwickeraths Nachfolger zur Leitung des Großen Chors und des a cappella-Chors an die Staatliche Akademie der Tonkunst in *München* berufen worden.

— Der Bassist der Berliner Staatsoper Emanuel *List* wurde an die *Mailänder Scala* verpflichtet.

— Carl Johann *Perl*, der langjährige Musikkritiker der „Dresdner Neuesten Nachrichten", wurde zum Opernregisseur an die Städtischen Bühnen in *Essen* ernannt.

— Wie gemeldet wird, ist Richrad *Strauß* dem Komitee der Paneuropäischen Union beigetreten.

— Paul *Hein*, der Leiter des städtischen Musikwesens in *Baden-Baden*, wurde nach mehr als dreißigjährigem Wirken zum Städtischen Generalmusikdirektor ernannt.

— Kammersänger Carl *Stolzenberg* ist als Nachfolger Rothmühls an das Sternsche Konservatorium in Berlin berufen worden.

— Der Münchner Kapellmeister *Hellmut Kellermann* ist als Erster Kapellmeister dem Landestheater in Rudolstadt verpflichtet worden; Kellermann wird dort auch die Sinfoniekonzerte der Landeskapelle leiten.

— Anläßlich des 50 jährigen Bestehens der Bayreuther Bühnenfestspiele wurde dem Generalmusikdirektor Dr. Karl *Muck* die goldene Bürgermedaille, verbunden mit dem Ehrenbürgerrecht der Stadt verliehen.

— Lotte *Leonhard*, die bekannte deutsche Liedersängerin, die gegenwärtig eine südamerikanische Konzerttournee ausführt, hat bei ihrem Auftreten in Buenos-Aires außerordentlichen Erfolg gehabt.

— Der Baritonist *Josef Groenen* ist aus dem Verbande des Wiener Operntheaters ausgeschieden und als Erster Heldenbariton an das Hamburger Stadttheater verpflichtet worden.

— Die Baseler Allgemeine Musikgesellschaft hat beschlossen, vorerst keinen Nachfolger für den verstorbenen Hermann *Suter* zu berufen, sondern für die nächsten Konzerte verschiedene Dirigenten zu verpflichten, um die Neuwahl in aller Ruhe bedenken und vornehmen zu können.

— Der berühmte russische Bassist Feodor *Schaljapin* wird demnächst seine Memoiren herausgeben, die neben einer Darstellung seiner Lebensgeschichte auch bemerkenswerte Studien über eine Anzahl seiner erfolgreichen Rollen enthalten werden..

— An dem Geburtshause der in Andermatt verunglückten Opernsängerin *Jurjewskaja* in Dorpat wurde am 19. August eine Gedenktafel enthüllt.

— Der Bassist an der Berliner Staatsoper, Rudolf *Krasa*, blickt auf eine vierzigjährige Tätigkeit an diesem Institut zurück.

— Pietro *Mascagni* ist zum Ehrendoktor der Budapester Universität ernannt worden. Für das von der Stadt Rom erworbene Costanzi-Theater wurde ihm die künstlerische Leitung übertragen.

— Der Prager Opernsänger Emil *Burian*, ein Bruder des Karl Burian, ist von einem beklagenswerten Schicksal befallen worden; es mußte ihm als Folge einer Muskelerkrankung ein Bein unterhalb des Knies abgenommen werden.

— Die Leipziger Gesangspädagogin Franziska *Martienssen* hat einen Ruf an die staatliche Akademie der Tonkunst in München erhalten.

GEDENKTAGE

— Bruno *Walters* 50. Geburtstag fällt auf den 15. September (siehe Aufsatz auf Seite 528).

— Am 26. September wiederholt sich zum 50. Male der Todestag von Edward Francis *Rimbault*, dem bekannten englischen Musikgelehrten. Geboren am 13. Juni 1816 zu London als Sprößling einer französischen Familie, erhielt er seinen musikalischen Unterricht durch seinen eigenen Vater, der selbst Organist war, und durch Wesley. Nach kurzer Organistentätigkeit in London beschäftigte er sich mit musikhistorischen Studien und hielt vom Jahre 1838 ab in England musikgeschichtliche Vor-

lesungen. Er wurde 1841 zum Mitbegründer der „Musical Antiquarian Society“ in deren Namen er zahlreiche ältere englische Komponisten neu herausgab, weiter wurde er Redakteur und Sekretär der „Motett-Society“, die Werke von Palestrina, Lasso u. a. publizierte. Die Universität Stockholm ernannte ihn zum Dr. phil., die Harvard-Universität in Boston machte ihn zum Ehrendoktor der Rechte. Außer den schon erwähnten außerordentlich zahlreichen Publikationen dieser Musik schrieb er noch u. a. eine Klavier- und zwei Harmoniumschulen, sowie eine Geschichte der Orgel. Er starb 1876 in London.

— Am 29. September wird der Komponist Georg *Vollerthun* 50 Jahre alt. Geboren zu Fürstenau (Kreis Elbing) hatte er das Glück, schon mit jungen Jahren richtigen Musikunterricht in Berlin neben der Schule durch W. Tappert, Papendick und R. Radecke, später noch durch Fr. Gernsheim zu erhalten. In den Jahren 1899—1905 war er Theaterkapellmeister in Prag, Berlin, Barmen und Mainz, später war er in Berlin als Lehrer, Musikschriftsteller und Konzertbegleiter tätig, unterbrochen durch einen zweijährigen Aufenthalt in Paris (1908—10). 1919 zog er sich auf Gut Bissenmoor in Holstein zurück. An Kompositionen erschienen von ihm eine Anzahl Lieder, sowie die Musikdramen „Veeda“ (Kassel 1916) und „Islandsaga“ (München 1925), worin er sich als wertvoller Komponist von Eigenart zeigte.

— Der Inhaber und langjährige Leiter des Schlesingerschen Musikverlages Robert *Lienau*, Vorsitzender des Vereins der deutschen Musikalienhändler, feierte seinen 60. Geburtstag.

— Dasselbe Alter erreichte Musikdirektor G. A. *Kießling*-Frankfurt, der zugleich sein 40jähriges Künstlerjubiläum begehen konnte.

TODESNACHRICHTEN

— Der Altmeister der Prager Geiger und Violinpädagogen, Anton *Bennewitz*, ist mit 93 Jahren in Hirschberg (Böhmen) gestorben.

— In Weimar ist im Alter von 72 Jahren Prof. Karl *Zuschneid* gestorben, der Verfasser der bekannten Klavierschule und Komponist zahlreicher Chorwerke, Klavierstücke und Lieder. In den Jahren 1907—1917 war Zuschneid Direktor der Hochschule für Musik in Mannheim.

— Am 10. August verschied in Mannheim der Geigenkunstbaumeister Walter Erwin *Geipel*, dessen Meistergeigen im In- und Ausland als prachtvolle, klangschöne Instrumente geschätzt wurden.

— Am 13. August ist der langjährige Gießener Universitätsmusikdirektor Prof. Gustav *Trautmann* im Alter von 60 Jahren einem Herzschlage erlegen. Sein Tod bedeutet für die Universitätsstadt und deren Musikleben einen großen, schwer ersetzbaren Verlust. Der Verstorbene hat fast 30 Jahre lang die Konzerte des Akademischen Gesangvereins, des Konzertvereins und des Kirchenchors geleitet und das Musikleben auf eine ganz erstaunliche Höhe gebracht. Als Begleiter genoß er weithin den größten künstlerischen Ruf. Mit Max Regers 100. Psalm und Bruckners Te Deum hat er im vergangenen Jahre mit einer glänzenden Aufführung seine künstlerische Tätigkeit abgeschlossen. In Frankfurt a. M. wirkte er über 25 Jahre als Dirigent des Schulerschen Männerchores.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— *Deutsche Wissenschaft im Auslande.* Mit Unterstützung der Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaft und der „Norag“ unternahm Dr. Wilhelm Heinitz vom Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg eine musikwissenschaftliche Forschungsreise nach den Färöern, um an Ort und Stelle die rhythmisch-dynamische Struktur der dort heute noch lebendigen mittelalterlichen Reigentänze zu studieren. Dr. Heinitz sammelte umfangreiches Material für das Phonogramm-Archiv des Phonetischen Laboratoriums. Als erster deutscher Wissenschafter, der nach dem Kriege die einsamen Inseln besuchte, wurde er überall mit dem Ausdruck der größten Hochachtung vor deutscher Kultur aufgenommen. Vom Lagthing, dem zurzeit in Thorshavn tagenden Färöischen Landtage, wurde er eingeladen, über die Ergebnisse seiner Forschungen einen Vortrag zu halten, der mit großer Begeisterung aufgenommen wurde.

— An der für die Zeit vom 11.—16. Oktober in Darmstadt stattfindenden *Reichsschulmusikwoche* beteiligt sich das Hessische Landestheater mit drei Abenden. Am Montag, 11. Oktober findet ein Festkonzert statt, das Mahler's II. Sinfonie bringen wird, am Mittwoch wird in der neu einstudierten Form Beethovens „Fidelio“ gegeben, am Freitag Busonis „Arlechino“ und Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“.

— Unter dem Namen „Musikalische Gesellschaft 1926“, die unter dem Ehrenvorsitz von Generalmusikdirektor Dr. Max von *Schillings* steht, hat sich eine Musikgesellschaft mit de[illegible] Berlin gebildet. Die Gesellschaft vertritt keine bestimmt[illegible] lische Richtung und plant in der kommenden Spielzeit in[illegible] von vier Konzerten in Berlin und mehreren Konzerten [illegible] eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen. Bisher si[illegible] von Hans Bullerian, Hans Kleemann, Arthur Kuster[illegible] Ortleb, Georg Gräner, Alfred Meyer-Marco angenom[illegible] Solisten gehören der Vereinigung u. a. an: die Dirigent[illegible] Reuß, Städt. Oper-Berlin, Generalmusikdirektor Hermann Stange-Kiel, Generalmusikdirektor Band-Halle, Musikdirektor Armbrust-Eisenach; ferner Lotte Hellwig-Köln (Violine), Kammervirtuose Max Haupt-Berlin (Harfe); die Bläser-Kammermusikvereinigung der Städt. Oper-Berlin, die Bläservereinigung der Städt. Oper-Halle, das Bohnhard-Quartett-Halle u. a. m.

— In Baden bei Wien wurde kürzlich eine bisher unbekannte Gedenktafel aufgefunden, die darüber Aufschluß gibt, daß sich *Beethoven* gleichwie im Jahre 1816 (was man schon wußte), so auch 1817 und 1818 im sogenannten Schloß Braiten aufhielt, einem kleinen, einstöckigen Palais, das 1810 von dem polnischen Gelehrten Ossolinski von Tenczyn im schönsten Empirestil erbaut wurde. Bei den vor kurzem vorgenommenen Restaurierungsarbeiten wurde eine ganz beschmutzte Tafel aufgefunden, die die Inschrift trägt: „In diesem Hause wohnte Beethoven im Sommer 1816—18“. Das Schloß Braiten liegt in der heutigen Braitnerstraße 26; diese Adresse ist mit der seinerzeitigen Allandstraße 9, die als Beethovens Wohnung im Jahre 1816 bekannt war, identisch. Durch die Auffindung dieser Gedenktafel ist eine Lücke in den Forschungen nach Beethovens Wohnhäusern in Baden bei Wien ausgefüllt worden.

— *Beethovens* 100. *Todestag* wird in Italien durch die erste italienische Aufführung des „Fidelio“ im Scala-Theater und durch die Wiedergabe sämtlicher Sinfonien und Streichquartette gefeiert werden. Die Oper und die Orchesterwerke werden von Toscanini dirigiert. Aus demselben Anlaß wurde Adolf Busch eingeladen, im Augusteo zu Rom das Violinkonzert zu spielen. Der Künstler wurde auch zu Konzerten in Paris, London, Madrid und Lissabon verpflichtet.

— Demnächst findet im Institut *Jaques-Dalcroze* in *Genf* der I. internationale Kongreß für Rhythmus statt. Referenten aus verschiedenen Ländern, auch aus Deutschland, sprechen über Wesen und Bedeutung des Rhythmus in Kunst und Leben, öffentliche Vorträge und rhythmisch-musikalische Vorführungen werden veranstaltet. Auch kommt eine komische Oper von Jaques-Dalcroze und Franc Nohain: „Le bonhomme jadis“ zur Aufführung.

* * *

Als **Kunstbeilage** für das 4. Vierteljahr fügen wir Heft 24 ein seltenes Bildnis von Georg Friedrich Händel bei.

Bezugsbedingungen

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Kunstbeilagen RM. 4.—. Einzelheft RM. —.80. Bestellung durch die Buch- und Mu[illegible] kalienhandlungen und die Postämter. Bei Kreuzbandbezug d[illegible] den Verlag einschl. Versandgebühr im Inland RM. 4.50, [illegible] dem Ausland RM. 5.—. Postscheck-Rechnung Carl Grüni[illegible] Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

*

Anzeigen-Preise

Die viergespaltene Nonpareille-Zeile RM. —.50. 1/1 Seite RM. 170.—, 1/2 Seite RM. 90.—, 1/4 Seite RM. 47.50, 1/8 Seite RM. 25.—, 1/16 Seite RM. 14.—. Bei Wiederholungen Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

47. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1926. Nr. 1 zu Heft 1
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Reigen.

Aus der „Suite" in D-Dur für Bratsche und Klavier.

H. Kocher-Klein, Op. 19.

BRATSCHE.

KLAVIER.

Anmutig.

p

Etwas lebhaft.

f

dimin.

mf

p

poco rit. Wie zu Anfang.

p

poco rit. Wie zu Anfang.

p

f

Etwas lebhaft.

Etwas lebhaft.

mf

f

1. Zeitmaß.

mf e poco a poco cresc

1. Zeitmaß.

p

pp

47. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1926. Nr. 1 zu Heft 1
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Reigen.

Aus der „Suite“ in D-Dur für Bratsche und Klavier.

Bratsche.

H. Kocher-Klein, Op. 19.

Anmutig.

Etwas lebhaft.

dimin.

poco rit. **Wie zu Anfang.**

Etwas lebhaft.

mf poco a poco cresc.

1. Zeitmaß.

47. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1926. Nr. 2 zu Heft 3
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Geistergruß.

(Adolf Schmitthenner.)

August Reuss.

Ruhig und schwebend.

GESANG.

KLAVIER.

pp

Ich weiß nicht, wo du bist und was du tust —
das ein-zig, daß du mir im Her-zen ruhst
Du weißt nicht, wo ich weil' zu die-ser Frist
Du ah-nest nicht, daß du mir

Al - - les bist Die Boten, die ich sende, hörst du nicht.

mf *p* *p*

Stumm küßt der Wind dein blü - hend Angesicht Ich gab ihm Grüße mit,

pp *p*

er trägt sie fort, Und ach verweht sie achtlos hier und dort

zurückhalten

Feierlich.

p

Da kommt's auf einmal mächtig über

p *p*

mich Du bist bei mir. Er - schüt - tert spür' ich

dich und schließ' die Au - gen, strecke aus die Hand

Du reichst mir dei - ne und wir geh'n sel - band

So grü - ßen ob den Wip - feln in der Früh die Mor -

-gen glok-ken sich von dort und hie

Und jauch - zend durch die Däm - -mer-still - le

zieht ______ Ver - schmolz - nen Klangs ein hei - lig Mor - gen - -

zurückhalten

1. Zeitmaß.

lied.

pp *p* *ppp*

Ped. *

44. Jahrgang.
Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.
1923 Nr. 1 a zu Heft 2

Ständchen.

Fidelio F. Finke.
(1915)

Andante sostenuto. (♩=60)

Piano.

p *simile* *dim. e rit.*

a tempo *canon ben marc.* *con Ped.*

poco a poco - -

cresc.

sf *accell.* *sf*

sf
sf riten.
simile
rit. molto dim.
pp
molto sostenuto, melodia ben marc.
pp
r. H.
l. H.
con Ped.
f
pp
mf
rit.
pp
a tempo
f
dim.
mf
rit.
pp

47. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1926 Nr. 3 zu Heft 5

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Akkorde.

(Gedicht von Dora Rönnecke.)

Joh. Schanze.

Getragen.

Gesang.

Klavier.

l. H.

mf

Ped.

Ich hör' — auf das Zu - sam - men-klin-gen von den

fei - nen, tie - fen Men - schen - see - len die der Schmerz nicht

p *f*

bre - chen kann und nicht die Freu - - de die aus star - kem, stol - zem

f

Menschbewußtsein ei-nen Weg sich schaffen un-ter den An-dern, die sie lie-ben.

Die wohl wis-send lächeln in der Freu - - - de und das Haupt kaum

beu-gen un-term Schmer-ze. Die nicht An - dre bre-chen

l. H.

Und sich selbst nicht bre - - chen lassen!

Intermezzo

für die linke Hand allein.

Clara Röhmeyer.

Andante.

Klavier.

p

8

8

espressivo

8

8

8

cresc.

mf

8

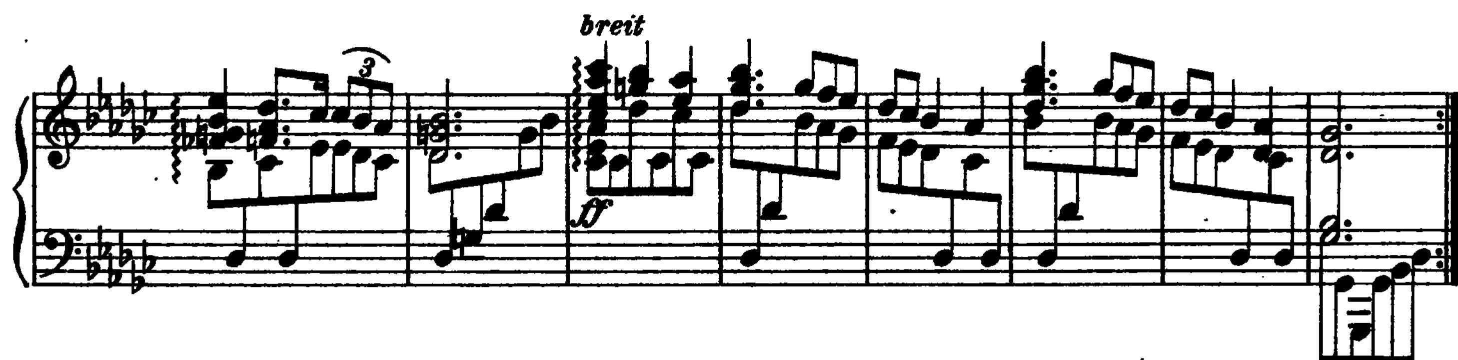
8

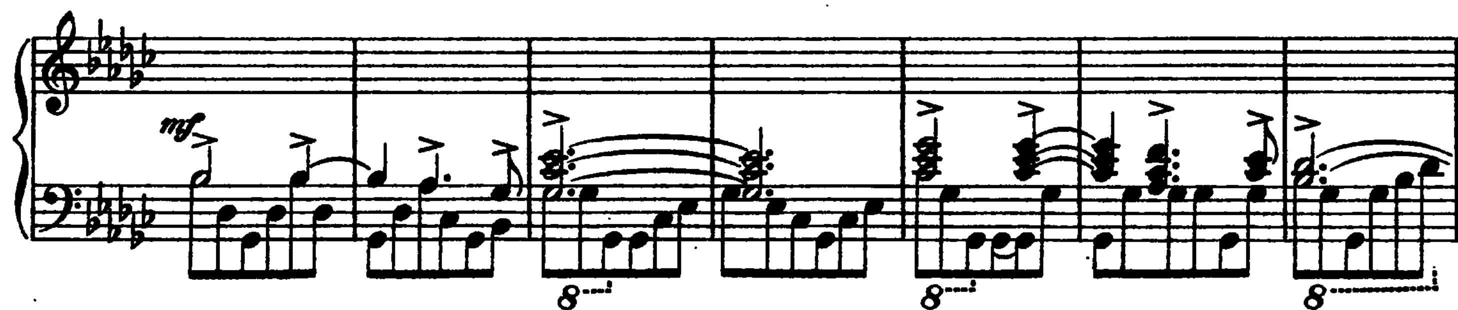
8

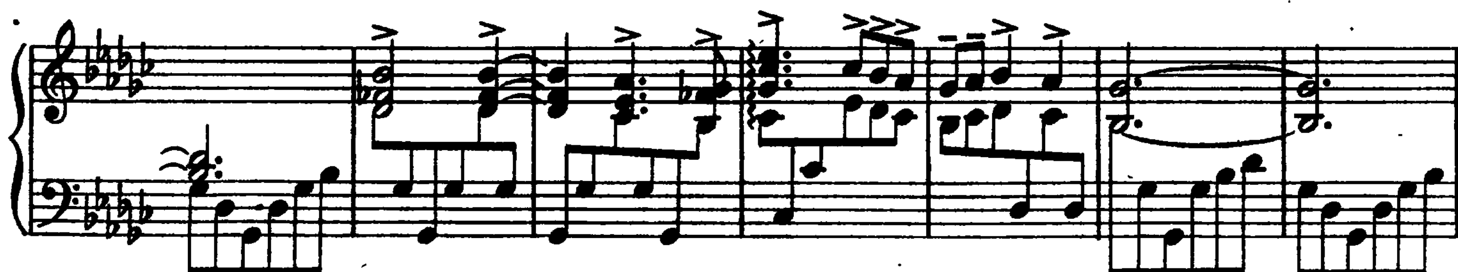
stürmisch

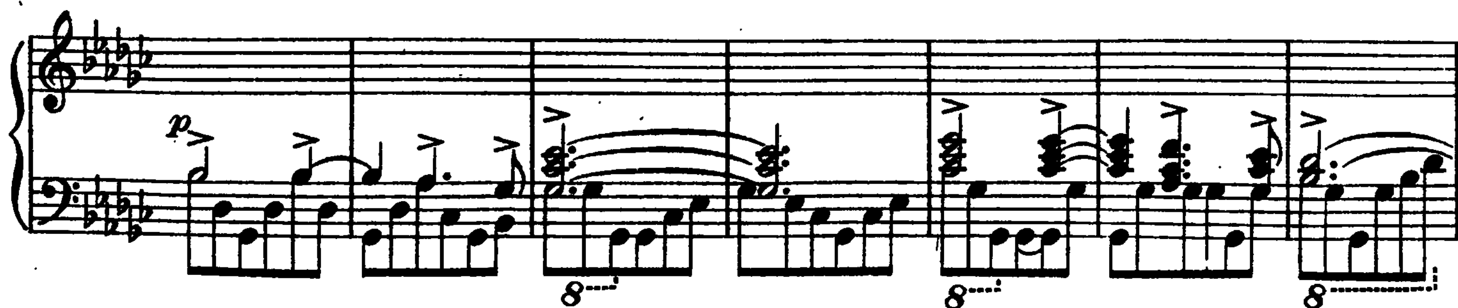
f




breit
ff


mf




p


abnehmen

47. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1926. Nr. 4 zu Heft 7

Neujahrsglocken.

In den Lüften schwellendes Gedröhne,
Leicht wie Halme beugt der Wind die Töne.
Leis verhallen, die zum ersten riefen,
Neu Geläute hebt sich aus den Tiefen.
Große Heere, nicht ein einzler Rufer!
Wohllaut flutet ohne Strand und Ufer.

Conrad Ferdinand Meyer.

Hermann Keller.

Gesang.

f

In den Lüf - ten

8

p zart

sempre p

Klavier.

sempre Ped.

schwel - - len des Ge - dröh - ne,

leicht wie Hal - me

8

beugt der Wind die Tö - ne.

8

Leis ver - hal - len, die zum er - sten rie - fen

8

8

ppp

mf voll

mf

neu

— Ge - läu - - te hebt ——— sich aus den

8

Tie - fen. Gro - ße

ff

8

mf

molto cresc.

f

Hee - - re, nicht ein einz - ler Ru - fer!

8

più f

ff

Wohl - - laut flu - tet ohne Strand und U - fer.

8

ff

dim.

Ped sempre al fine

f dim.

mf dim.

p dim. e rit.

p

pp morendo

ppp

47. Jahrgang.
Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.
1926. Nr. 5 zu Heft 9

Largo con espressione.

Ewald Siegert.

Largo con espressione.
rit.
Violine.
mf
rit.
Largo con espressione.
Klavier oder Orgel.
rit.
mf
Mit Pedal
rit.

a tempo
acceler.
a tempo
acceler.

tr
p
f
p
f

p
acceler. molto
f
acceler. molto
mfp
fp

string. p rit. p

string. rit. p

p dim.

pp dim.

p marc.

p p marc. p

p p pp

pp

(langsam)

pp rit.

a tempo rit. a tempo

mf

a tempo rit. a tempo

mf

stringendo f

stringendo

f

ff con forza p f dim. rit.

ff con forza

p f

dim. rit.

p dim e ritar - dan - to - - molto

p dim. e ritar - dan - to - molto

Ped.

Intermezzo.

M. v. Mikusch

Adagio. più andante

Klavier.

p meno p mp

I. tempo più andante

mp mp p p

sostenuto

mf più p ppp

a tempo molto ritardando

più andante

quasi niente r. H. mp p r. H. p mf

I. tempo ma sostenuto

più ritenente quasi niente

più p pp r. H. ppp r. H.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Largo con espressione.

VIOLINE.

Ewald Siegert.

Largo con espressione.

rit. sul G *mf* rit. a tempo

acceler. tr *p*

f *p* acceler. molto

f string. *p* rit. *p*

mit Dämpfer *p* dim.

p *p* (Dämpfer ab.) tr sul G *p*

(langsam) 1 *pp* rit.

a tempo string. *f*

ff con forza *p* *f*

rit. dim. *p* dim. e ritar - dan - to molto

47. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1926. Nr 6 zu Heft 11

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

O laß dich halten, goldne Stunde.

(O. Roquette.)

Karl Eichhorn.

Mäßig bewegt.

Gesang.

Klavier.

p *pp* *p*

poco rit. *a tempo* *a tempo*

O laß dich hal - - - ten gold-ne Stun - - de, die nie so schön sich wie - - - der beut!

p *p*

Schau wie die Mond - - nacht in die Run - - de all ih - re

wei - ßen Ro - - sen streut.

Ruhig.

etwas breiter

p

Des Ta-ges Stim - men fern ver - hall - - ten, nicht Wor - te stö - ren, nicht Ge - - - sang des still - sten Glük - kes in - nig Wal - ten, nach dem die gan - ze See - le drang.

pp

f

a tempo
mf
So Brust an
ff
rit.
mf a tempo

Brust, so ganz mein ei - - gen, so halt' ich dich, ge - lieb - tes

Bild; *p* es rauscht die Nacht, die Lip-pen schwei-gen und See-le tief in See - - le
p *pp*

quillt. *Mit Ausdruck.*

Tempo I.

Ich bin dein Glück, du mei - ne Won - - ne ich bin dein

Le - ben, du mein Licht. Was soll uns Tag, was soll uns Son - ne, du schö - ne

Etwas ruhiger.

Nacht, ent-flieh uns nicht. Du schö - ne Nacht, ent-flieh uns nicht!

Immer langsamer.

47. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1926. Nr. 7 zu Heft 13

Die Gebüsche.

(F. v. Schlegel.)

Ludwig Scriba, Op. 7 Nº 2.





lei - se die Luft durch dunk-le Au - en und nur der

Belebter.

Him - - - mel lä - chelt aus tau-send hel - - - len Au - gen

mf allmählich crescendo

Ruhiger.

dimin.

es regt nur ei-ne See--le sich in der Mee-re

p

dimin.

Brau-sen und in den lei-sen Wor--ten, die durch die

molto tranquillo

pp

cresc.

Blät--ter rau-schen. So tönt in Wel-le Wel-le, wo

p dimin.

pp

breiter werdend

Gei-ster heim-lich trau-ern. So fol-gen Wor--te

mp

pp

sehr breit

molto cresc.

Wor - ten, wo Gei - - - ster Le - - ben hau-chen

un poco ritard.

molto cresc.

ff

dimin.

tranquillo e espressivo

durch al - le Tö - - - ne tö - net im bun - ten Er - den -

trau - - - me, ein lei - ser Ton ge - - zo - gen, für den der heim - - lich

Ruhiger.

cresc.

mf

dimin.

lau - schet.

a tempo molto moderato

p poco ritard.

pp

pp

ppp

Herrn Dr. H. Rothhardt - Berlin.

Andante.

C. Knayer.

Andante.

Harmonium.

pp

p

mf

Fine.

mf

cresc.

dim.

Da Capo sino al Fine poi la Coda.

Coda.

pp

47. Jahrgang. | Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. | 1926. Nr. 8 zu Heft 15
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Wanderschuhe und Wanderschaft.

(Max Jungnickel.)

Rich. Wintzer.

Mäßig bewegt.

Gesang.

Klavier.

p

Mei-ne Wan-derschu-he ei-len durch den wei-ßen Frühlingstag, und mein al-ter Wander-knüppel singt und springt mit Fin-ken-schlag. Und der

mf *p* *dolce*

Him-mel und die Wol--ken wo-gen in mein Herz hin-ein, und mein

Ju-beln und mein Leuchten macht den Frühlings-son-nen-schein. — Lenz, dein hol-des An - gesich-te

drük-ke ich an mei-ne Brust. Mich durch-singt die Schaar der Vö - gel mit der sü - ßen Mai-enlust.

Ruf mich nicht und laß mich wan-dern, fort mit al-lem Schmerz und Weh!

Etwas ruhiger.

einmal müssen meine Schuhe wieder durch den Win-ter-schnee.

Variation des 11 jährigen Franz Liszt über den Walzer von Diabelli.

24. Var.

Allegro.

Klavier.

f

f

p

cresc.

8

8

fz



1822/23 forderte der Verleger Diabelli in Wien verschiedene Komponisten auf, nach einem von ihm komponierten Walzer Variationen zu schreiben. Auf diese Weise entstand das Werk: „Vaterländischer Künstlerverein, Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema, komponiert von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wiens und der k. k. österreichischen Staaten. Eigentum des Verlages Wien, bei A. Diabelli et Comp., Graben Nr. 1133. Nr. 1380—81. — Leipzig bei J. A. Probst!" Das Werk erschien, nach Angabe Prof. Dr. Eusebius Mandyczewskys, im Jahre 1823.

Es sandten Variationen Aßmayer, Boklet, C. M. Czapeck, Czerny, Dietrichstein, Hummel, Hüttenbrenner, Kalkbrenner, Mayseder, Moscheles, Mozart W. A. (fils), Franz Schubert, Simon Sechter, Abbée Stadler, Tomascheck und der 11jährige Franz Liszt, sowie noch viele andere. Die Koda machte Czerny.

Beethoven, der von Diabelli ebenfalls aufgefordert war, an diesem Variationenwerk mitzuwirken, beteiligte sich bekanntlich nicht an dem Sammelwerk, sondern schrieb allein das Wunderwerk der Variationen über den Diabellischen Walzer.

Der Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Prof. Dr. Eusebius Mandyczewsky, erlaubte mir, da das Sammelwerk im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde vorhanden ist, die Variation Liszts abzuschreiben und zu veröffentlichen, wofür ich ihm hier vielmals danke. Wie man sieht, ist die Variation noch ganz im Stile Czernys geschrieben und hat etwas Etudenhaftes. August Stradal.

47. Jahrgang.
Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.
1926 Nr. 9 zu Heft 17

Scherzo

aus der Klaviersonate, Werk 5 in G-moll.

Paul Stuiber.

Schnell, hastig. (𝅗𝅥. = 63-69)

Klavier.

p

mf

mp

f

p

più p

pp

cresc.

f

p

pp

mf

mp

f

sf

più f

mf

ff

Zart, schwebend (𝅗𝅥. = 69)

p

più p

pp

p

zurückhaltend

p

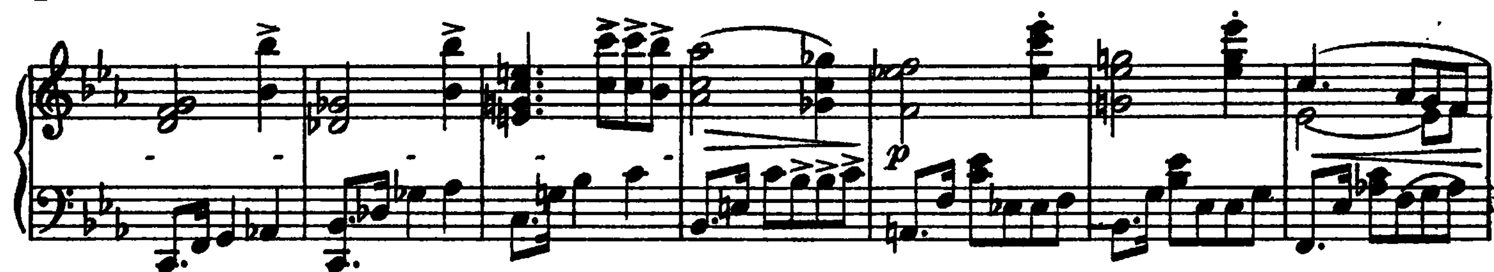
più p

pp

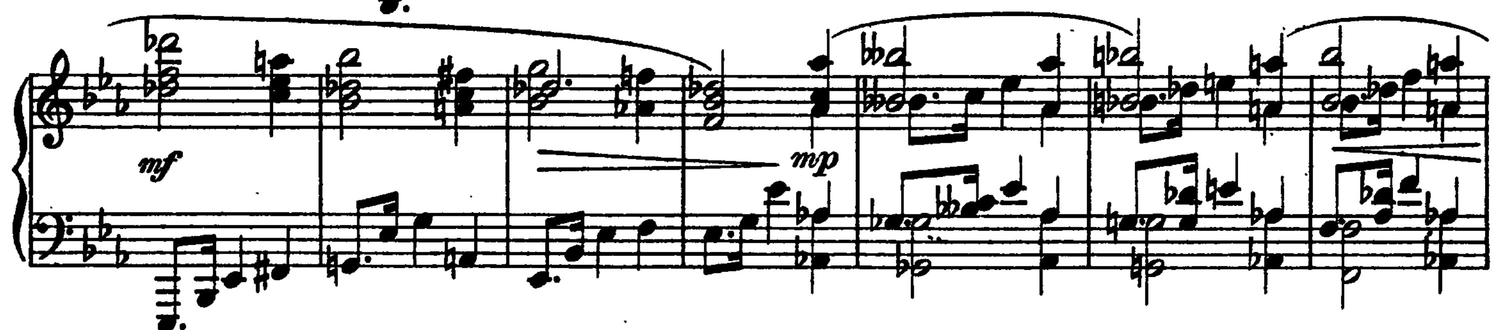
Wie zu Anfang

p

cresc.


p


pp


mf
mp


8
f
p


più p
sf


8
più f


8
mf
ff
8

47. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1926. Nr. 10 zu Heft 19

Minnelied.

Philippine Schick, aus Op. 13.

Einfach.

Klavier.

p

f *pp*

Ped. *

mf molto espress.

poco rit.

mp

cresc.

molto

ff *p*

decresc.

pp

Fernher übt noch eine Flöte.

(Max Dauthenday.)

Th. Huber-Anderach, Op. 23 № I.

Sehr ruhig, träumerisch.

Gesang.

Klavier.

p *pp*

Wie-der ging die Son-ne aus,
ging wie je-des Blu-tes Rö-te.

pp *mp* *pp*

Ster-ne su-chen ü-berm Haus,

mp

fern-her übt noch ei-ne Flö-te

Etwas lebhafter.

Aus - kriecht ___ ei - ne Sehn - - sucht leis,

p (espressivo)

die den Weg ___ für Lust und Nö - - te oh - - ne Licht im

pp

pp

Dun - - kel weiß.

mf

p

Ped.

Tempo I.

p

Wie - der ging die Son - ne aus,

pp

ging wie je - des Blu - tes Rö - te.

p

Ster - ne su - chen ü - berm

p *pp*

Haus, fern - her übt noch ei - ne Flö - te.

ppp

verklingend

ritenuto

47. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1926. Nr. 11 zu Heft 21
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Einer jungen Mutter.

Ant. Reichel.

Sehr ruhig und innig.

Piano.

mf *p* *pp* *p* *mf* *p* *mf* *f* *rit.* *p*

a tempo *mf* *pp* *p* *mf* *p* *mf* *rit.* *p*

mf *a tempo* *p* *f* *p*

mf *f* *rit.* *pp* *a tempo* *mf*

pp *f* *p* *mf* *p* *mf* *ff* *etwas breit* *mf*

f *rit.* *a tempo* *p zurückhaltend* *rit.* *molto rit. e dim.* *ppp*

Verirrt.

(Th. Storm.)

Georg Seywald.

Schlicht. (Im Volkston.)

Gesang.

1. Ein Vöglein singt so sü - ße vor mir von Ort zu Ort!

rit.

Piano.

pp (Sehr gebunden.)

rit.

Heftig.

Zart.

Weh! Mei-ne wun - den Fü - ße! Das Vög - lein singt so sü - - ße! Ich

Bestimmt.

(morendo)

wan-de-re im-mer - fort.

2. Wo

Sehr langsam.

ist nun hin das Sin - gen? Schon sank das A - bend-rot. Die

pp

rit.

mp

rechte Hand 8va tiefer

8va tiefer

Immer mehr steigernd.

stringendo

sfp

Nacht hat es ver - stek-ket hat al - les zu-ge - dek - ket.

Sehr breit.

ff marc.

ritard.

rit.

Wem klag' ich mei-ne Not? Wem klag' ich

f

ff ritard.

rit.

mei - ne Not? Wem klag' ich mei-ne Not?

Sehr ruhig.

3. Kein Sternlein blinkt im Wal - de; weiß we - der Weg noch Ort.

Traumhaft.

Die Blu-men an der Hal - de, die Blu - men in dem Wal - de, die blühen im dun-keln fort.

(morendo)

Der Tod.

(Hölderlin.)

H. Schümann.

Gemessen, aber nicht schleppend.

Gesang.

Piano.

Er erschreckt uns unser Retter, der Tod.

Sanft kommt er, leis im Gewölke des Schlafs, aber fürchterlich bleibt er, und wir sehn nur nieder ins Grab, ob er gleich uns zur Vollendung führt aus Hüllen der Nacht hinüber in der Erkenntnisse Land.

f *dim.* *p* *mf* *dim.* *p* *poco rit.* *f* lebhafter ruhig *pp*

47. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1926. Nr. 12 zu Heft 23

Bin ich ein Schmetterling . . .

(Henrick Ibsen.)

Richard Würz.

Lebhaft und graziös.

Gesang.

Klavier.

mf (durchaus leicht und duftig!)

Bin ich ein Schmet - ter - ling jung und fein so wieg ich mich won - nig im Win - - de. Doch

sf

cresc.

fängst du mich in dein Fang - netz ein, so mach mir die Flü - gel nicht blin - - de.

sf

sf *p*

Langsamer (sehr innig!)

p

Nein, auf die Hand will ich set - zen dich zart und in mein Herz

p dolce

sf

ein-schlie-ßen; dort magst du flat - - tern dein

più a tempo

più a tempo

sf

Le - ben lang und e - wi - ger Son - ne ge -

sf

p

nie - - - ßen.

8va

ff

Komp. 1919.

Da ich dich verlor...

(Carl Seelig-Zürich.)

Richard Würz.

Düster und schwer. Sehr ausdrucksvoll. (Ziemlich langsam.)

Gesang.

Klavier.

p

sf

mf *sf* *sf*

Da ich dich ver - lor, ist Al - les vor - bei.

f *mf* *f* *sf*

mf *sf*

Mei-ne Lei-er brach ent-

sf *p* *più f* *espress.*

ausdrucksvoll betont

più p

zwei und das Herz ist tot und leer.

f più p

strin - - - - - - - - gen - - - - - - - - - do

mf

Ein - sam sein ist bit - ter-schwer und die Ju - gend kommt nicht

ff p sf poco

mehr.

molto espr. mf

Da ich dich ver -

mf

sf poco rit. più p

lor, muß ich ster - ben gehn.

sf poco a poco p pp rit. ppp

Komp. 1920.